

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE TEMPS AU CINÉMA  
EXPRIMÉ PAR LE SON

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
MICHEL MAHEU

MAI 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*Merci à Viva Paci, qui a assuré la direction de ce mémoire,  
pour toute la confiance et l'intérêt qu'elle a manifesté.*

# Table des matières

RÉSUMÉ.....	v
Introduction : Le son comme élément central de l'expression du temps au cinéma .....	1
Chapitre 1 : Auteurs et concepts clés .....	5
1.1 Deleuze et Chion.....	5
1.2 Le temps.....	7
1.2.1 Le temps chronologique .....	8
1.2.2 Le temps pur .....	8
1.3 Il était une fois dans l'ouest .....	10
1.3.1 L'environnement sonore.....	11
1.3.2 L'attente ou le son du temps.....	12
Chapitre 2 : Le temps flou du cinéma muet.....	17
2.1 L'intuition du son.....	18
2.2 Une liberté de montage .....	23
2.2.1 La mobilité de la caméra .....	24
2.2.2 La spécialisation de l'appareil de projection .....	24
2.2.3 Le montage .....	25
2.2.4 L'ellipse .....	29
2.2.5 La succession.....	29
2.2.6 La simultanéité .....	30
2.3 La variation de la vitesse.....	31
2.4 Le début des temps.....	35
Chapitre 3 : Le temps standardisé du cinéma sonore.....	37
3.1 Un cinéma hybride.....	39
3.2 L'ère Vitaphone .....	40
3.2.1 Les tournages à caméras multiples .....	41
3.3 Le son optique : les débuts du montage sonore .....	44
3.3.1 Le retour aux techniques classiques .....	46
3.3.2 Le montage sonore .....	47
3.3.3 Le silence.....	50

3.4 Un cinéma téléphonique .....	51
3.5 Un cinéma radiophonique .....	56
3.6 Pas de renversement : l'évolution suit son cours .....	62
<b>Chapitre 4 : Le temps pur du cinéma audiovisuel .....</b>	<b>65</b>
4.1 L'impact technologique .....	66
4.2 Le son comme présence du temps .....	68
4.3 Faire du temps : une utilisation différente des éléments sonores.....	71
4.3.1 Le dialogue non narratif .....	72
4.3.2 L'effet des effets sonores.....	76
4.3.3 Une promenade au parc .....	79
4.4 La musique .....	81
4.5 Le rythme ou une façon séquentielle de marquer le temps.....	85
4.5.1 Tricher sur le temps chronologique .....	86
4.5.2 Les éléments sonores rythmiques et le temps pur .....	89
4.6 Cléo de 5 à 7 .....	90
4.6.1 Les indices temporels visuels .....	92
4.6.2 Les indices temporels sonores ou le son, garant temporel .....	94
4.6.3 Le son meuble le temps .....	95
4.6.4 Le son nous situe dans le temps .....	96
4.7 Le son et le temps .....	97
<b>Conclusion : Le son du temps.....</b>	<b>98</b>
<b>Index .....</b>	<b>105</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>108</b>

## RÉSUMÉ

Notre proposition est que le temps au cinéma est principalement exprimé par le son. Ce dernier étant un phénomène temporel en soi, il prend à sa charge la plus grande partie de l'aspect temporel lorsqu'il est associé à l'image. C'est à travers la maîtrise de l'aspect sonore que s'est faite la maîtrise du temps.

Cela s'est produit en trois étapes. Il y eut d'abord le temps flou pour le cinéma muet. L'absence de son ne permet pas de gestion stricte du temps. L'aspect temporel était donc assumé par le mouvement, puis par une certaine intuition sonore qui permettait de monter selon un rythme ou une musicalité imaginés.

L'arrivée du son au cinéma apporte ensuite le temps chronologique. Les moyens d'éditions sonores des premières années étant limités, la bande-son préformatait les tournages et contraignait le cinéma sonore au temps mesuré. De plus en plus, le son devenait le pivot central de la narration. Le dialogue a amené un cinéma téléphonique et la musique menait à un cinéma radiophonique avec, entre autres, les comédies musicales.

Enfin, le son a contribué à l'avènement du temps pur au cinéma audiovisuel. La maîtrise de la chose sonore entraîne une nouvelle liberté conceptuelle : le son et le temps deviennent matière. S'ouvre alors une autre dimension qui dépasse largement le mouvement. Ce qui nous a amené à poser la question suivante : au cinéma, de quelle manière le son, en permettant au temps de s'exprimer, a-t-il pu participer au passage de l'image-mouvement vers l'image-temps?

C'est donc principalement à travers les ouvrages de Gilles Deleuze, puis de ceux de Michel Chion qu'a été exploré le lien qui unit son et temps, et ce, aux plans historique, technologique et conceptuel. Nous avons découvert qu'il y a eu coïncidence entre le développement dans l'utilisation du son et l'évolution dans la manipulation du temps, allant jusqu'à en faire la matière prédominante de certaines productions et un des éléments caractéristiques du cinéma.

## MOTS-CLÉS

Cinéma – Son – Temps – Montage – Deleuze

*Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane*  
*Deleuze et Guattari (1980)*

## **Introduction :**

# **Le son comme élément central de l'expression du temps au cinéma**

Pour l'image cinématographique, le mouvement et le temps sont créés mécaniquement par la caméra. Ce sont des instants captés sur une pellicule photographique, à raison de 24 photogrammes par seconde<sup>1</sup>, actionnée par un dispositif formant une séquence animée qui occupe un espace temporel déterminé. Le montage de ces images permet de manipuler le temps. On peut donc qualifier tout le processus de création artificielle motivé par des besoins narratifs ou esthétiques.

Pour l'aspect sonore du cinéma, il en est autrement. Le son est intrinsèquement un phénomène temporel. Il possède, par exemple, une fréquence qui correspond au nombre de pulsations par seconde et une vitesse de propagation dans l'air déterminée (approximativement 330 m/s). Le microphone capte donc des vibrations qui sont déjà, à l'état naturel, temporellement organisées. Cette temporalité est bien sûr manipulable, mais les lois physiques qui régissent les paramètres sonores représentent des obstacles qui rendent cette manipulation plus difficile. En conséquence, il serait normal que lorsque l'on associe le visuel et le sonore, ce soit ce dernier qui, en premier lieu, jalonne le temps.

On pourrait ainsi en arriver à considérer que la véritable transformation apportée par l'arrivée du son au cinéma réside dans la présence du temps, d'abord dans sa forme linéaire et chronologique, puis dans une forme plus contemplative ou de temps pur. Une telle transformation n'est pas sans évoquer Gilles Deleuze. La question se pose alors : au cinéma, de quelle manière le son, en permettant au temps de s'exprimer, a-t-il pu participer au passage de l'image-mouvement vers l'image-temps?

---

<sup>1</sup> Vitesse standardisée peu après l'arrivée du son et qui a été la norme du cinéma sur pellicule.

Notre document présente le son comme élément central de l'expression du temps au cinéma, et ce, bien au-delà de sa composante musicale. Nous privilégions une approche méthodologique classique qui s'appuie essentiellement sur l'étude d'écrits théoriques, notamment ceux de Deleuze et de Michel Chion. Ces deux auteurs majeurs ayant travaillé sur le temps au cinéma (Deleuze) et sur le son (Chion), le but proposé est une lecture plus organique qui lie ces deux aspects, le temps et le son, liaison qui ne semble pas avoir été systématiquement abordée par les études cinématographiques. Ce mémoire fera à maintes reprises l'analyse de séquences pour illustrer et faire avancer le propos. Les œuvres choisies sont soit des films particuliers qui font une grande place à l'aspect temporel, soit des films qui présentent des séquences qui, par exemple, constituent des illustrations pratiques d'image-temps desquelles est relevée plus singulièrement la dimension sonore.

C'est à travers un parcours historique du son au cinéma qui couvre le cinéma muet, l'arrivée et les débuts du parlant, puis une pratique assumée du montage et de la conception sonore que nous essayerons de voir, suivant notre hypothèse, si le son a été en effet un facteur important — sinon le plus important — dans la mise en place du temps au cinéma. Nous accorderons la place centrale à la vérification de notre hypothèse sur la dimension sonore, et plus particulièrement aux éléments autres que la musique, comme le dialogue, les effets sonores ou sons spécifiques et les ambiances dont nous considérons l'utilisation comme primordiale dans la primauté de l'image-temps.

L'étude est principalement divisée en trois parties. D'un point de vue sonore, les divisions traditionnelles de l'historicité du cinéma ne convenant pas — par exemple, il y eut un cinéma classique muet et un autre sonore —, nous avons retenu une nomenclature inspirée de Sergueï Eisenstein : le cinéma muet, le cinéma sonore et le cinéma audiovisuel.

C'est précisément dans ce sens que va le paysage musical de la période du cinéma muet, c'est de cette méthode, précisément, que découle le passage au travail directement musical aux étapes suivantes de l'évolution du film et *se conservent* la tradition unique et la méthodologie unique de ce travail — du *muet* au *sonore* et, par-delà, vers *le cinéma audiovisuel*. La division de la cinématographie en ces trois étapes me semble correcte. (Eisenstein, 1978 [1945], p. 63)



Notre chapitre *Le cinéma muet* se penche sur comment, avant la présence du son, était possible une grande liberté de montage des images qui permettait une durée souple, non assujettie au temps réel. Cette liberté associée à des conceptions chronologiques poreuses n'est pas sans évoquer le cinéma audiovisuel. Ce rapprochement peut potentiellement être attribué au fait que le cinéma muet contenait en lui-même certaines formes de sonorités. Ces apparences sonores restant tout de même abstraites, que ce soit intuitives chez les créateurs ou perceptives chez les spectateurs, elles ne pouvaient constituer une structure sur laquelle pouvait se modeler le temps.

Dans la partie *Le cinéma sonore* seront évoqués les contextes historique, technologique et cinématographique dans lesquels est apparu le son au cinéma et comment l'arrivée des pratiques sonores était tributaire des techniques de l'époque. Tournant essentiellement autour des technologies téléphoniques et radiophoniques, ces pratiques détermineront en partie les genres de cinéma à venir. Les dialogues chez l'un et la musique chez l'autre amèneront chacun à leur manière un formatage du temps. Les pratiques sonores n'étant pas complètement assumées ou maîtrisées à cette époque, le son au cinéma apparaît souvent comme un élément ajouté, un peu sur le côté<sup>2</sup>, comme l'explique Eisenstein à propos de la musique : « Car en dépit de tout, même à présent, dans les conditions du film sonore, la musique reste presque toujours "à côté du film" et, pour l'essentiel, diffère peu de "l'illustration musicale" d'antan. » (Eisenstein, 1976a [1945-1947], p. 90) L'intégration du son dans la forme cinématographique évoluant durant cette période, il semble pertinent de subdiviser cette partie en deux temps, soit : les débuts de la pratique sonore et un cinéma sonore plus établi. Cette démarcation arbitraire a été choisie en lien avec la maîtrise technologique de la postsynchronisation et les possibilités de montage sonore qui y sont attachées. On peut situer cet événement à la fin des années 1930. (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 302)

Enfin, le chapitre *Le cinéma audiovisuel* suggère qu'une vingtaine d'années de pratique sonore marquent un point de rencontre avec le moment où le cinéma subit une mutation par

---

<sup>2</sup> Un des premiers dispositifs sonores a été le Vitaphone qui utilisait le son sur disque joué par un appareil qui était « à côté » du projecteur. Même pour ce qui est du son optique, la piste sonore se trouve sur la pellicule « à côté » de l'image.

le renversement de la priorité du temps sur le mouvement. Le temps devient une matière, ayant trouvé à travers le son une forme manipulable, redonnant ainsi au cinéma une liberté temporelle qui s'apparente à celle qu'avait le cinéma muet. Des exemples seront donnés concernant l'utilisation d'ambiances, du silence ou de sons qui présentent un élément rythmique et qui entraînent différents effets sur le temps. Comme déjà annoncé, une certaine remise en question du rôle de la musique au cinéma sera aussi proposée. Aujourd'hui encore, le son peut être utilisé à des fins de réalisme ou de façon strictement narrative, mais il est un élément essentiel dans toute construction cinématographique dont la principale matière est le temps.

Notre expérience avec le son pour l'image ne date pas d'hier. C'est à travers des années de travail en montage sonore que nous est apparu le lien qui unit son et temps. Nous avons d'abord été confrontés à un son qui impose le temps. Devant des situations dans lesquelles un son spécifique relativement long ne pouvait se déployer complètement — faute de temps —, ce qui en rendait l'identification difficile, des images devaient être ajoutées. Au départ, vécu d'un point de vue pratique comme une contrainte, après réflexion et recherche, le son nous est apparu comme un allié dans l'expression du temps : le son n'était plus perçu comme s'il imposait le temps, mais plutôt comme s'il le permettait. Pour ce qui est du cinéma muet, quelques expérimentations ont été faites. Nous avons entre autres sonorisé des séquences de films des années 1920<sup>3</sup>, pour nous rendre compte que le son, en plus de faciliter le lien entre les scènes et offrir une nouvelle cohésion, permettait de donner vie à la durée, de la structurer, mais surtout de la qualifier. C'est donc à travers un rapport intime avec le son et une curiosité pour le temps que s'est amorcée cette recherche.

---

<sup>3</sup> *Stachka* (Eisenstein, 1925), *La chute de la maison Usher* (Epstein, 1929)

## **Chapitre 1 : Auteurs et concepts clés**

### **1.1 Deleuze et Chion**

Deleuze explique la mutation du cinéma de la forme classique à la forme moderne par le déplacement de priorité de l'image-mouvement vers l'image-temps. Le philosophe attribue ce passage à une sorte d'essoufflement du cinéma à la fin des années 1930, ainsi qu'au néoréalisme italien d'après-guerre. Les raisons seraient donc essentiellement historiques et formelles, doublées d'un changement ou d'une évolution naturelle du média en ce sens inspirée par Nietzsche pour qui un art ne peut pas, dès le début, saisir toute l'essence de sa pratique, celle-ci s'exprimant plutôt à la suite de crises. (Chion, 2003 ; Deleuze, 1985, p. 61) Ne serait-il pas intéressant d'associer à cette mutation le raffinement de l'aspect sonore au cinéma? Le temps ayant trouvé par le son une forme exprimable, mesurable, quantifiable et autonome, il devient de plus en plus présent et relègue ainsi le mouvement au second plan.

Les effets sonores, particulièrement ceux présentant une composante rythmique, ont la capacité d'ouvrir une brèche dans le temps chronologique, menant à une forme de temps pur. Il peut donc sembler pertinent de mettre en parallèle le passage du classique au moderne avec l'utilisation du son comme matière temporelle. Le son étant apparu de façon établie à la fin des années 1920 a très bien pu prendre 15 ans pour « durcir » (Chion, 2003, p. 91), ce qui nous amène tout juste après la guerre, au moment même identifié par Deleuze pour le passage de l'image-mouvement vers l'image-temps. Cette transition n'est pas absolue, Deleuze est bien clair, l'image-temps n'a pas remplacé l'image-mouvement, il n'y a eu qu'inversion des priorités de l'une sur l'autre. Il s'agit de « [s]oumettre le mouvement au temps et non, comme dans le cinéma classique, le temps au mouvement, telle est l'hypothèse de Gilles Deleuze quand il analyse la principale ambition du "cinéma moderne". » (Mouëllic, 2000 p. 188) De la même façon, le cinéma moderne n'a pas complètement remplacé le cinéma classique, mais l'aspect temporel semble plus travaillé chez l'un que chez l'autre. Maîtriser le son, c'est maîtriser le temps. Maîtriser le temps, c'est le sortir de son rôle chronologique et en faire une matière ayant sa propre raison d'être.

Dans l'*Image-temps*, il n'est fait aucune mention du rôle spécifique qu'aurait pu jouer le son dans la mutation des images. On ne peut tout de même pas considérer que l'aspect sonore ait été totalement ignoré par Deleuze. On n'a qu'à penser à toutes les fois où le philosophe juxtapose les termes « optique » et « sonore ». Il parle d'*image* optique et sonore, de *perspective* optique et sonore, de *situation* optique et sonore, de *description* optique et sonore et enfin, d'*abstract* visuel et sonore et de *sonsignes*. De plus, il consacre le neuvième chapitre presque exclusivement à la question sonore. Il va même jusqu'à considérer le son comme la « quatrième dimension » du cinéma (Deleuze, 1985, p. 305), ce qui apparaît abusif pour Michel Chion. (Chion, 2003, p. 198)

Dans *Le son au cinéma* publié en 1985, Chion écrit à propos de l'arrivée du son au cinéma : « Son intervention tend à fixer et à figer la temporalité dans un déroulement linéaire qui doit toujours avancer. » (Chion, 1985, p. 59) C'est donc dire que, pour lui, le cinéma muet permettait de briser le cours du temps et de présenter des séquences libérées d'une chronologie réelle : « [...] ce cinéma muet a toujours conservé, jusqu'au bout, la possibilité d'arrêter le flux du temps et de pratiquer un montage kaléidoscopique et non linéaire [...] ». En parlant de cette liberté temporelle dont jouissait le cinéma muet, il écrit : « Lorsqu'arrive le son réaliste, c'en est terminé. » En 2003, dans l'ouvrage *Un art sonore, le cinéma*, il se ravise et écrit plutôt : « Lorsqu'arrive le son réaliste, c'en est *apparemment* terminé.<sup>4</sup> » (Chion, 2003, p. 235) La source de ce changement se situerait principalement en une évolution de la pensée de Chion, et ce, à deux niveaux. Premièrement, le cinéma parlant ne s'est pas substitué au cinéma muet, il y a plutôt eu dédoublement : sous le parlant, se trouvent toujours le muet et sa liberté d'expression temporelle. Deuxièmement, le son (la musique) apporte de nouvelles possibilités de manipulations du temps qui permettent « [d']évoluer dans une temporalité souple, élastique [...] avant de remettre le pied sur la terre ferme du temps réel. » (Chion, 2003, p. 236)

Voilà qui résume en partie les implications temporelles du son chez Chion. L'auteur s'attarde peu à la possibilité de considérer le son comme élément majeur dans la construction d'un temps pur au cinéma. Il parle plutôt de flux du temps chronologique altéré par la mu-

---

<sup>4</sup> C'est nous qui soulignons.

sique. Il effleure le lien entre l'aspect sonore et les théories de Deleuze, mais presque exclusivement du côté musical. Il parle de repli du dialogue vers la fin des années 1940 et souligne, sans mentionner les autres éléments sonores, la place de plus en plus grande que prend la musique au cinéma à partir de ce moment-là. Il souligne que seule la musique — « grande organisatrice du sentiment du temps » (Chion, 2003, p. 100) — permet une digression du temps chronologique linéaire. Cette place déterminante de la musique, qui donne accès à un temps de plus en plus suggéré, explique pour Chion le passage du cinéma classique vers le cinéma moderne.

La grande importance que porte l'auteur au rôle que la musique joue dans l'aspect temporel du cinéma reste pour nous discutable. Tout comme il ne semble pas souhaitable au cinéma de dissocier l'image et le son aux fins d'analyse, il ne semble pas plus pertinent d'isoler la musique du reste des éléments de la piste-son en faisant d'elle une porteuse privilégiée de temps. Bien d'autres sons, naturels, spécifiques ou ambiants, surtout ceux qui possèdent une rythmicité, agissent sur le temps. De plus, il peut sembler réducteur de remettre en majeure partie la responsabilité de la composante sonore d'un film, qui selon nous a des répercussions directes sur l'aspect temporel, à un musicien qui est rarement formé aux pratiques cinématographiques. Il y a risque de promouvoir ainsi une scission image/son qui, selon nous, devrait être décriée. Il ne s'agit aucunement de diminuer le rôle du musicien au cinéma — on a peine à imaginer *The Godfather* (Coppola, 1972) sans la musique de Nino Rota —, mais nous croyons que le cinéma est un médium audiovisuel dans lequel tous les éléments sonores devraient être traités comme un ensemble qui interagit dans une conception sonore unifiée, rejoignant ainsi l'idée du *continuum sonore* de Michel Fano. (Fano, 1975, p. 11)

## 1.2 Le temps

« Temps atemporel, temps cyclique, temps aléatoire... Un philosophe français a dénombré pas moins de cinquante-huit concepts différents du temps dans l'ouvrage qu'il consacre aux formes du temps.<sup>5</sup> » (Bíró, 2007, p. 15) Une chose est certaine, il n'y a pas un temps

---

<sup>5</sup> *Les formes du temps*, Michel Onfray, 1966.

unique et parmi toutes les déclinaisons possibles, deux semblent plus directement pertinentes au travail que nous nous proposons de faire dans un contexte cinématographique. Un premier temps, linéaire horizontal, sera ici appelé *temps chronologique* et un deuxième, qui s'apparente plus au sens vertical, sera nommé *temps pur*.

### 1.2.1 Le temps chronologique

Le temps chronologique est celui que l'on mesure, c'est le temps qui occupe nos vies. C'est un temps universel, commun, que l'on partage avec les autres. Un temps « objectif » que l'on mesure avec montres, horloges et chronomètres. Il permet donc de quantifier la durée en une suite d'instants étendus sur un axe linéaire horizontal allant du passé vers le futur en passant par le présent. « Bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer. » (Bergson, 2007 [1889], p. 75)

Ce temps peut être associé chez Deleuze à l'image-mouvement. « D'une part, l'image-mouvement constitue le temps sous sa forme empirique, le cours du temps : un présent successif suivant un rapport intrinsèque de l'avant et de l'après, tel que le passé est un ancien présent, et le futur, un présent à venir. » (Deleuze, 1985, p. 354) Le temps est ainsi représenté sous une forme indirecte (ou impure!), car associé au mouvement ou à l'espace. « Nous constatons que le temps se déroule, et d'autre part nous ne pouvons pas le mesurer sans le convertir en espace et supposer déroulé tout ce que nous en connaissons. » (Bergson, 1968 [1922], p. 62)

### 1.2.2 Le temps pur

Ce temps est dit pur parce qu'il *est* le temps, par opposition au temps chronologique qui est une représentation du temps. Le temps pur n'est pas une succession comme telle (passé, présent, futur). Il ne se présente pas sous la forme d'une stricte continuité, il est donné « d'un seul coup ». Il reste légèrement suspendu, quoiqu'il présente un certain écoulement, un flux, mais il échappe à la quantification du temps chronologique et à l'égrenage des instants. C'est un temps pour lui-même qui n'a pas d'ancrage à une référence quelconque. Un temps non chronologique : « Cronos et non pas Chronos. » (Deleuze, 1985, p. 109) La durée pure, elle, reste donc indéterminable. « Bref, la pure durée pourrait bien n'être qu'une succession de

changements qualitatifs qui se fondent, se pénètrent sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre : ce serait l'hétérogénéité pure. » (Bergson, 2007 [1889], p. 77) La durée pure est plus sentie que mesurée, plus transcendante que quantifiée.

Plus spécifiquement pour le cinéma, le temps pur est un temps qui n'est plus asservi à une forme de mesure ou au mouvement et qui rejoint ainsi le concept d'image-temps pour lequel l'absence de lien sensori-moteur rend le mouvement aberrant. Le vide ainsi laissé présente une vision directe du temps. « Or le mouvement aberrant remet en question le statut du temps comme représentation indirecte ou nombre du mouvement, puisqu'il échappe aux rapports du nombre. Mais, loin que le temps lui-même soit ébranlé, il y trouve plutôt l'occasion de surgir directement, et de secouer sa subordination par rapport au mouvement, de renverser cette subordination. » (Deleuze, 1985, p. 53)

Pour ce qui est du temps ou de la durée strictement cinématographique, une nomenclature inspirée par Marcel Martin sera retenue (Martin, 1985, p. 246). Il sera question de *temps projection* (la durée du film), *temps action* (durée diégétique de l'histoire racontée) et de *temps perception* (durée intuitivement ressentie par le spectateur). La notion de *temps tournage* pourra être ajoutée. Elle correspond au temps qu'a nécessité le tournage d'une séquence ou d'un film. À partir de cette notion, bien des observations pourront être faites. Dans le cas d'un film dont le temps projection correspond au temps chronologique réel, le temps tournage pourra ou non correspondre au temps de projection. Le film *Cléo de 5 à 7* (Varda, 1962) n'a pas été tourné en deux heures, l'apparence de temps réel qu'il présente est le fruit d'une construction. Par ailleurs, pour un plan-séquence, il ne peut y avoir correspondance entre le temps tournage, le temps projection et le temps réel chronologique<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Exception faite des ralentis et des accélérés.



### 1.3 Il était une fois dans l'ouest

L'analyse d'une scène tirée d'un grand classique, nous permettra d'illustrer notre principal propos soit : comment le son permet le temps. La première séquence du film *C'era una volta il West* (Leone, 1968) nous présente trois cowboys qui attendent l'arrivée d'un train.<sup>7</sup>

En plus d'être l'ouverture du film, cette séquence en est le générique de début avec l'apparition d'usage des noms des principaux artisans : réalisateur, comédiens, auteurs, compositeurs, etc. Ainsi intégré, le générique n'est pas un corps étranger au film. Il ne constitue pas un aparté, une suspension du temps. Il plonge immédiatement le spectateur au cœur de l'ambiance.

La scène se situe dans une gare isolée en plein désert. Aucune trace de ville ou village à l'horizon, ni même de bâtiments à l'exception de ceux de la gare. Pas d'indice d'activité ou de présence humaine aux alentours outre les trois cowboys, le « chef » de gare et une Amérindienne qui prend la fuite peu après le début de la scène (pour aller où?). Il y a aussi peu d'animaux : un chien errant, les chevaux des trois hommes et quelques poules que l'on entend, mais que l'on ne voit à aucun moment. Bref, un environnement des plus dépouillés : une gare au milieu d'une très vaste étendue désertique traversée par une voie ferrée.

Les trois hommes semblent être de la catégorie des hors-la-loi : ils portent de grands manteaux de cuir, ils ne parlent pas, ne sourient pas, ils se comportent comme des brutes en rudoyant l'employé de la gare. La façon dont ils arpentent le quai, dont ils inspectent les lieux et les positions stratégiques qu'ils y occupent laissent entendre qu'ils y sont en mission.

La séquence — qui n'est pas sans en rappeler une autre du film *High Noon* (Zinnemann, 1952) dans laquelle trois cowboys attendent un train — dure 9 min 54 s. Elle débute par l'arrivée des trois hommes et se termine par l'arrêt du train en gare. Le peu d'action qui la compose est concentré en début de scène : les cowboys entrent, refusent d'acheter des billets, enferment le chef de gare dans les toilettes et font fuir la femme. Ils sortent sur le quai et

---

<sup>7</sup> La séquence utilisée ici aux fins d'analyse est tirée de la version anglaise en format DVD publiée par Paramount Pictures en 2003.



chacun s'installe dans un coin. L'un choisit un banc adossé au bâtiment, l'autre s'assoit sur le bord d'un abreuvoir et le dernier choisit l'ombre sous un réservoir d'eau. S'ensuit l'attente, la longue attente du train. Près de sept minutes (6 min 55 s) en temps projection.

### 1.3.1 L'environnement sonore

La séquence se déroule dans un silence relatif : peu de son spécifique, une ambiance dépouillée, que le son du vent, du moulin à eau et surtout pas de musique. Cette trame, vide d'éléments présentant une construction linéaire chronologique, permet la mise en place d'un temps pur.

En ce qui concerne les dialogues, seulement quatre répliques seront « échangées (?!?) » et toutes par le chef de gare, donc en tout début de séquence et il y aura aussi un marmonnement incompréhensible de la squaw au moment de sa fuite. Nos trois cowboys sont des hommes de peu de paroles, ils font dans l'action<sup>8</sup>, et deviennent vite agacés par le verbiage. Un d'entre eux fait signe au chef de gare de se taire et c'est lui aussi qui, plus tard, sera énervé par le son du télégraphe, une machine porteuse de mots. Cette absence vocale, de même que leur attitude générale, qualifie ces personnages : ils ne sont sans doute pas très éduqués, intellectuellement peu articulés. Ils ne discutent pas les ordres : ce sont des hommes de service.

Ce lieu isolé et la pauvreté des actions laissent une palette de choix sonore quelque peu réduite. Par souci de réalisme et/ou comme soutien narratif et aussi pour bien mettre en relief le vide des alentours et la menace qui plane, le son souligne quelques éléments : les pas des cowboys sont lourds et laissent deviner par des accents métalliques tout l'attirail commun aux personnages : éperons, ceinture, munitions et surtout revolver. Ce pas viril annonce à qui nous avons affaire : des bandits dont les intentions sont malicieuses. Le fait que ces trois hommes n'amènent rien de bon est aussi signifié par le gémissement annonciateur du chien et ce n'est surtout pas le frêle chef de gare d'un âge avancé qui les arrêtera. La fragilité de l'homme est mise en évidence par le cri d'un coq qui se fait entendre au même moment où celui-ci est empoigné à la gorge par un des malfrats. Plus tard, il y aura le son de doigts que

---

<sup>8</sup> Ici, on peut parler d'inaction.

l'on fait craquer, le vol d'une mouche, les gouttes d'eau et surtout la monotonie et la tristesse du son du moulin à eau<sup>9</sup>. « Nous pouvons difficilement nous empêcher d'y entendre quelque chose de vocal et de le faire chanter, se plaindre [...] » (Chion, 1998 , p. 82)

L'immensité des alentours est exprimée par le vent, un vent que rien n'arrête et qui ne se heurte à aucun obstacle. Un des thèmes du film étant le choc de la modernité sur ces contrées sauvages, ce qui peut signifier pour ces hors-la-loi la perte d'une certaine liberté, le son du télégraphe et surtout l'arrivée fracassante du train viennent briser la quiétude des lieux et l'attente tranquille des hommes.

La présence d'un son est significative dans le cadre d'une analyse, son absence peut l'être encore plus. Comme déjà mentionné, la séquence ne nous fait entendre aucune musique. Cet espace vacant peut surprendre : il n'est pas pratique courante de présenter un générique de début sans musique, surtout quand on connaît l'importance que prend celle-ci dans les films de Leone. Ce vide devient un élément important dans l'évocation d'un temps pur. La musique aurait sans doute donné une mesure quantifiable au temps. Le début et la fin d'une pièce musicale marquent de façon inévitable un certain laps de temps en constituant des repères sur une ligne sensible qui annonce une direction déterminée. Ici, on a plutôt choisi de présenter un temps sans contraintes chronologiques. Un temps hors du temps. Un temps pour lui-même. Le temps de l'attente.

### **1.3.2 L'attente ou le son du temps**

Ce qui est remarquable dans cette séquence, c'est qu'on y voit des hommes qui ne font rien, qui attendent. Ils ne sont pas dans l'action. Le seul élément sur lequel ils exercent un certain contrôle semble être les sons qu'ils produisent. Bien sûr le craquement de doigts en est un bon exemple, mais aussi l'eau sur le chapeau ou la mouche : « [e]n mettant son chapeau, Woody Strode a changé le timbre du bruit passif de la goutte d'eau sur sa tête rasée

---

<sup>9</sup> La présence de ce moulin à eau (que l'on voit plus tard très distinctement en avant-plan) vend dès le début la clé de l'énigme de la mort du personnage de McBain. Il est mort après avoir acheté une parcelle de terre sur laquelle le train devra nécessairement s'arrêter, car ce terrain constitue le seul point d'eau à plusieurs kilomètres aux alentours. L'eau étant indispensable au fonctionnement d'une locomotive à vapeur, elle devient une richesse convoitée.

[...] le son de la mouche enfermée, résonnant depuis l'intérieur de l'arme, a changé de couleur. » (Chion, 1998, p. 81) Pour le reste, ils attendent. Ils ne sont même pas le moteur de cette attente, car elle se fait hors de leur volonté. Ils n'ont pas choisi d'attendre, cette attente est tributaire de l'horaire du train. Sont-ils arrivés trop tôt? Le train est-il en retard? C'est la deuxième option qui est la plus plausible. Au début de la séquence, un tableau nous est montré indiquant les retards (*Delays*) des trains. Celui en direction de Flagstone a quatre heures de retard et celui en provenance de la même ville, deux heures. Le fait que nos trois hommes s'installent — deux s'assoient, l'autre cherche l'ombre — suggère qu'ils savent que l'attente sera relativement longue. On pourrait croire, dans ce monde qui n'est pas encore contraint à l'affairement des grandes villes et à la modernité, qu'ils se sont tout simplement rendus à la gare attendre le train qui finira bien par arriver. Pour eux, le temps n'est pas encore quelque chose de compté et mesuré (loin du temps chronologique). Personne ne consulte sa montre et aucune horloge n'est apparente<sup>10</sup>. Quelle est la durée de cette attente? Nous est-elle présentée en temps réel? Rien ne nous l'indique. Il semble que ce soit un temps qui a peu à voir avec le temps chronologique, qui ressemble plus à un temps suspendu, qui ne « coule » pas en un flux régularisé par des éléments visuels ou sonores. Il s'agit d'un temps pur.

Ce temps pur s'exprime aussi par le peu de mouvements présentés. Nous assistons, les spectateurs, avec la même passivité que les personnages au défilement du temps de leur attente. Si ce temps d'attente se laisse voir, il se fait surtout entendre. Comme mentionné précédemment, le grincement de la roue à aubes du moulin à eau se présente sous la forme d'une lente plainte au rythme régulier qui revient presque sans interruption tout au long de la séquence<sup>11</sup>. Même au tout début, à l'intérieur de la gare, avant l'attente et sans que l'on ne l'ait encore vue<sup>12</sup>, la roue se fait entendre. Il n'y aura qu'une seule interruption, dans un lien de cause à effet inexplicable, quand sont arrachés les fils du télégraphe — juste après le plan

<sup>10</sup> Contrairement à une autre séquence du film qui montre l'arrivée par train du personnage de Jill à la ville et dans laquelle on voit très distinctement l'horloge de la gare qui marque l'heure. Il y est aussi question d'attente, mais cette attente est chronologique. Chronologie marquée par l'horloge, les fondus enchaînés, la musique, etc.

<sup>11</sup> Tui-tuiiii. Tui-tui-tuiiii. Tui-tuiiii. Tui-tui-tuiiii...

<sup>12</sup> On la voit à 3 min 42 s.

montrant le chef de gare bien vivant<sup>13</sup> — qui durera 2 min 11 s en temps projection. Ce grincement, contrairement à la musique, n'a ni début, ni fin, ni passé, ni futur, il ne se déploie pas vers l'avant dans le temps. Il sert d'agent liant par son omniprésence. Chion parle de son *indiscontin*<sup>14</sup>. Il n'est pas activé par une intervention humaine et il est sans attache, car il marque le temps sans lui attribuer une valeur objectivement mesurable. Il est référence temporelle, mais une référence libre de lien chronologique. Son aspect répétitif et son omniprésence assurent la présence du temps, mais un temps pur.

Il en est de même pour le vol de la mouche qui est sans direction précise, la mouche vole tous azimuts autour d'un personnage. Vol qui peut s'apparenter au temps pur : non linéaire, sans direction orientée, qui tourne en rond sur lui-même. Tout le contraire des passages automobiles que l'on entend dans une autre séquence d'attente, celle du film *North by Northwest* (Hitchcock, 1959) qui offrent une cohérence temporelle. Par contre, la goutte d'eau qui tombe du réservoir et qui remplit un chapeau est peut-être, vue d'un certain angle, le seul élément perturbateur dans ce défilement de temps pur : on peut lui attribuer une certaine incidence chronologique. Si on considère qu'une goutte tombe toutes les 2,75 secondes<sup>15</sup> et que le volume d'une goutte métrique est de 0,05 ml et si on évalue que la quantité d'eau buë qui nous est donnée à voir est de 75 ml — ce qui correspond à peu près au rebord du chapeau ou à deux gorgées moyennes — on peut déduire qu'un peu plus d'une heure<sup>16</sup> s'est écoulée en temps action, alors qu'en temps projection, 3 min 29 s ont passé entre la première goutte entendue et le moment où elles sont buës. Là s'arrête toute possibilité de quantifier le temps. Ce même exercice ne pourrait se faire avec le son du moulin à eau, car, comme mentionné, il est interrompu momentanément pour une durée chronologiquement indéterminable.

<sup>13</sup> Dans *Le son* (Chion, 1998, p. 79), l'auteur se demande si le chef de gare n'a pas été tué sitôt enfermé comme le « suggèrent » les trois impulsions sonores entendues.

<sup>14</sup> Glossaire de Michel Chion.

<sup>15</sup> Cette moyenne n'est pas simple à établir puisque les gouttes ne tombent pas de façon régulière. Une première séquence à 5 min 41 s fait entendre quatre gouttes séparées respectivement de 5,9 s, 7,8 s et 2 s. Dans la deuxième séquence à 7 min 34 s, les écarts sont de 2 s, 2,6 s et 1,4 s. Le résultat ici affiché est obtenu par la moyenne des moyennes des deux séquences.

<sup>16</sup>  $((75 \div 0,05) \times 2,75) \div 60$

Cette séquence où trois hommes attendent montre l'image du temps. Il ne nous est donné pratiquement rien à voir et à entendre d'autre que la durée de cette attente. Le lien avec le temps chronologique réel n'y est pas. Il s'agit d'un temps cinématographiquement construit, pensé, conceptualisé. Cette longue attente, qui fait monter l'anticipation chez le spectateur, ne dure que dix minutes en temps projection, mais elle s'étend en temps réel probablement sur une période beaucoup plus longue. Il s'agit alors de défaire la relation attente et temps réel, de construire un autre genre d'unité temporelle qui est un temps pour lui-même et ce temps trouve appui sur le son et plus particulièrement sur les sons rythmiques qui le structurent.

Ce temps a d'abord été façonné au montage. Ce n'est pas un plan-séquence préalablement chorégraphié et qui aurait été saisi comme tel<sup>17</sup>. Les personnages s'étant dispersés, il n'y a pas de plan d'ensemble montrant le groupe. Il s'agit d'un assemblage de plans qui présente de façon successive différents angles qui montrent comment chacun des personnages vit cette attente dans une relative continuité. L'absence de repères temporels et surtout la présence d'un son indiscontinu pourraient tout aussi bien suggérer que ces plans sont simultanés, qu'ils sont différentes prises de vues de cette attente captées au même moment. Ici encore, les liens avec le temps réel semblent coupés. Cette coupure est aussi accentuée par le choix des plans. Fidèle à lui-même, Leone accumule les alternances entre de gros plans montrant les visages des personnages et des plans larges exhibant les paysages. Ces plans, visages et paysages, véritables natures mortes, peuvent s'apparenter à des photographies par l'absence de mouvement. Les visages sont impassibles, les paysages sont désertiques. Cette mise en contact, photographie/cinéma, met l'emphasis sur un aspect qui différencie les deux médiums : la durée. Deleuze établit le même parallèle en parlant des natures mortes d'Ozu : elles durent. (Deleuze, 1985, p. 28) Cette mise en évidence de la durée marque aussi l'importance de l'aspect temporel de la séquence.

Et le son? Il constitue l'ossature sur lequel se rattache la durée dans une complète intégration des éléments visuels et sonores. La roue du moulin, la goutte d'eau, la mouche, les doigts qui craquent, beaucoup plus que pour combler un vide gênant (Chion, 1998, p. 83),

---

<sup>17</sup> Le temps tournage aurait été de quatre jours selon Mickey Knox, dialoguiste anglais du film, dans une entrevue accordée en 1998 ([www.fistful-of-leone.com/articles/knox.html](http://www.fistful-of-leone.com/articles/knox.html)).

servent à marquer le temps qui, lui, se déploie doucement dans un espace intemporel. Et quel bénéfice en tire le film? Cette attente semble banale, presque un temps mort, et c'est ce qui lui donne cette importance particulière, qui dépasse le passage du temps ou la simple anticipation, elle atteint un autre niveau qui lui donne toute sa force. Comme le mentionne Deleuze, toujours à propos des films d'Ozu : « [...] on pourrait croire que les temps morts ne valent plus seulement pour eux-mêmes, mais recueillent l'effet de quelque chose d'important [...] » (Deleuze, 1985, p. 24)



## **Chapitre 2 :**

### **Le temps flou du cinéma muet**

Suivant notre hypothèse, le son est porteur de temps, on pourrait croire alors la dimension temporelle absente du cinéma muet. Il en est bien sûr autrement, le temps se présente dans les premiers films sous la forme de durée exprimée d'abord par le mouvement, puis, un peu plus tard, par le montage et enfin par une certaine abstraction sonore. Mais ces trois derniers éléments, mouvement, montage, abstraction sonore, restent approximatifs, à tout le moins selon les standards d'aujourd'hui. On ne peut donc pas parler de temporalité chronologique réelle ou de durée totalement maîtrisée, il s'agit plutôt de temps flou dont les contours manquent de netteté.

Les tout premiers films contraignent le mouvement à un espace et une durée limités. Le cadrage fixe qui concentre l'action à l'avant-plan ne permet pas de grands déplacements. Même chose pour la durée qui ne peut dépasser la quantité maximale de pellicule emmagasinée dans la caméra.

Le montage permettra d'outrepasser le plan unique et de façonner la continuité. Ces manipulations sont rendues plus faciles par l'absence de son qui donne au montage des images avec une plus grande liberté dans le rendu du mouvement : celui-ci est interrompu ou sa vitesse altérée. Deleuze, en évoquant le montage chez Eisenstein, dit : « [Le cinéma] exprime le temps lui-même comme perspective ou relief. C'est pourquoi le temps prend essentiellement le pouvoir de se contracter ou de se dilater, comme le mouvement le pouvoir de ralentir ou d'accélérer. » (Deleuze, 1983, p. 39) Donc même avec l'arrivée du montage comme pratique assumée, le temps reste quelque chose d'arbitraire et de manipulable qui tient peu compte de la logique linéaire du temps. Les plans sont assemblés avec un certain souci chronologique, mais la durée, elle, reste quelque chose d'aléatoire. Elle reste déterminée par le souci de la continuité, donc pour des motivations axées sur la compréhension narrative ou pour mettre en valeur la poésie des images. Elle a peu à voir avec le temps réel ou avec une volonté de manipulation temporelle.

Le silence du cinéma muet reste relatif, et ce, principalement de trois façons. On n'a qu'à penser aux projections cinématographiques qui se produisaient souvent en des lieux à vocation sonore dans le brouhaha d'une foule formée aux mœurs spectatoriennes des représentations théâtrales des siècles précédents. Aussi, les mécanismes de réception font qu'une image, une cloche par exemple, évoque presque inévitablement un son dans l'imaginaire du spectateur. De la même manière, le son est intuitivement présent chez certains réalisateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle qui associaient déjà le montage des images à des pratiques musicales. On ne peut qualifier ici le son de « présence », mais plutôt d'abstraction qui n'est toutefois pas suffisante pour amener le cinéma muet à une temporalité chronologique réelle ou à une durée maîtrisée.

## 2.1 L'intuition du son

Le cinéma et le silence n'ont jamais vraiment cohabité, et ce, même en faisant fi de toutes les technologies sonores. Les projections cinématographiques, pour commencer, n'avaient rien de silencieux. Martin Barnier considère que les premiers sons entendus aux débuts du cinéma venaient du public. Un public participant qu'on peut difficilement comparer au public d'aujourd'hui souvent insonore et attentif. La présentation de films était un numéro inséré dans un programme d'attractions qui se déroulait, surtout en région ou en milieu populaire, sous forme de happening. Rires, cris, protestations, approbations, la foule participe à l'événement et interagit avec le cinéma comme elle le fait avec les artistes sur scène. Ces « spectacles » étaient présentés dans des tavernes, des restaurants ou dans le cadre de fêtes foraines parmi les jeux d'adresse, les crieurs, les manèges et les animaux exotiques. Les sons environnants font eux aussi partie intégrale du dispositif : « Les baraques des forains, construites en toile et en bois, laissent passer facilement les sons. Parmi les sons entourant les baraques foraines, on trouve celui des machines produisant l'électricité. » (Barnier, 2010, p. 38) On imagine le vacarme de l'engin, celui de l'environnement forain et de toute la ville à travers les murs en toile et que dire de l'odeur du diesel qui se mélange à celle des frites et des fauves.

Les films étaient aussi présentés dans des salles de spectacle, des théâtres ou des music-halls, donc proches des variétés et de la tradition du vaudeville, dont les artistes montrent tôt



un intérêt pour le cinéma, y amenant inévitablement une tradition sonore qui, bien sûr, ne pouvait se faire entendre. « Ce qui veut dire que les numéros de vaudeville comme ceux de Little Tich, la danse, les numéros de magie comme les débuts de Méliès, les films comiques, peuvent être considérés comme des films sonores sans le son.<sup>18</sup> » (McMahan, 2004, p. 73) On peut citer comme exemple *Le mélomane* (Méliès, 1903) dont la trame tourne autour de la musique et dans lequel on « entend » la mélodie qui y est jouée silencieusement. Cette présence « sonore » est ce qui amène Chion à utiliser le vocable « sourd » plutôt que « muet » pour parler des premiers films : ce n'est pas que le son n'y est pas, c'est tout simplement que nous ne l'entendons pas ou plutôt que la pellicule ne l'entend pas lorsqu'il se produit. Le spectateur, lui, semble moins sourd et les sonorités évoquées par l'image font partie de son univers spectatorial. Les coups de feu tirés dans *The Great Train Robbery* (Porter, 1903), présentés sous l'aspect d'une épaisse fumée blanche, évoquent à coup sûr chez le « cinéphile » le son de la détonation de l'arme.

On remarque aussi que pour ce qui est des lieux de projections, la musique n'était jamais bien loin. Il n'est pas rare que les musiciens engagés pour le tour de chant ou pour accompagner le magicien de la soirée accompagnent le film projeté à l'écran. Cet accompagnement, au début plutôt informel, amène assez tôt une conception musicale qui appuie l'action présentée à l'écran, ce que Barnier appelle de la « musique appropriée » : « Il faut donc des répétitions, ou, au minimum, des partitions. Le chef doit faire un choix en fonction des films. » (Barnier, 2010, p. 165). Il s'agit alors d'une des premières formes de sons conceptualisés et synchronisés qui dénote une volonté de contrôler l'aspect sonore et, peut-être, une façon de marquer le temps, mais — nous pouvons le supposer — il n'y a pas encore de conception de la durée ou de manipulations temporelles délibérées. Le projectionniste avec la vitesse de ses tours de manivelles<sup>19</sup> reste le maître de la durée et c'est au musicien d'adapter le tempo de son jeu aux images présentées. La musique n'est donc pas totalement intégrée au film, elle y est ajoutée. Elle ne fait pas partie du concept cinématographique de l'œuvre

<sup>18</sup> C'est nous qui traduisons (et ce, pour tout le document) : « Which is to say that vaudeville acts like Little Tich's, dance, magic acts like the earliest of Méliès, gag films, were all meant to be read as sound films without the sound. »

<sup>19</sup> Barnier nous rappelle que l'utilisation du projecteur motorisé ne s'est propagée en Europe qu'à partir de la guerre 1914-1918. (Barnier, 2012, p. 144)

présentée, elle accompagne sa projection sur l'écran : « Ce ne sont pas les films qui demandent de la musique, ce sont les lieux où se trouvent des orchestres qui acceptent de diffuser des vues animées accompagnées. » (Barnier, 2010, p. 166) Même chose pour la présence de comédiens ou de bonimenteurs et de bruitage qui enveloppaient d'un environnement sonore les films présentés. Ces accompagnements sont organisés — dès 1908, la société Pathé commercialise une « machine à bruit » destinée au cinéma (Barnier, 2010, p. 133) —, mais restent destinés à la projection. Ils relèvent plus du spectacle que de l'œuvre cinématographique conceptualisée. Il n'est pas certain que les réalisateurs aient quelque chose à y voir.

Tous ces procédés, quoique fonctionnels et malgré la commercialisation de certains d'entre eux, restent artisanaux et, comme nous l'avons vu, ils apparaissent davantage liés au dispositif de présentation des films qu'à la production cinématographique comme telle. Le cinéma est né dans une période de grand développement technologique, particulièrement au plan sonore. On n'a qu'à penser à l'invention du téléphone en 1870, du phonographe en 1877 et de la radiodiffusion en 1899. Le mariage au cinéma des deux formes d'expression, visuel et sonore, peut donc sembler des plus naturels et pourtant, le cinéma est d'abord apparu muet. On pourrait alors croire que si le son n'est pas arrivé en même temps que l'image au cinéma, c'est tout simplement parce qu'aucune technologie « valable » n'était disponible. « Si les frères Lumière commercialisèrent aussi vite leur invention, c'est sans doute en partie pour battre de vitesse Thomas Edison, l'inventeur du Kinétoscope, qui, lui, ne voulait pas l'exploiter sans avoir résolu la question du son. » (Aumont, 1994, p. 30) Rien ne prédisposait donc le cinéma à être muet, il s'agirait plutôt d'un malentendu historique : les gagnants de la course commerciale étant ceux qui ne percevaient les images animées que comme une curiosité technologique,<sup>20</sup> tandis que chez Edison — inventeur du phonographe en 1877 —, il y avait dès le départ une vision cinématographique qui incluait le son. L'inventeur propose dès 1894<sup>21</sup> un appareil de visionnage d'images en mouvement, le Kinetoscope. (Mannoni, 1994, p. 370) Ce dispositif de cinéma individuel pouvait s'accompagner d'un Kinetophone qui

<sup>20</sup> En parlant du kinétoscope, Louis Lumière aurait dit : « C'est un jouet de haute valeur, mais rien de plus. » (Rittaud-Hutinet, 1995, p. 151)

<sup>21</sup> Un appareil aurait été installé à Montréal le 15 novembre de cette même année. (Mannoni, 1994, p. 371)

jouait, en même temps que l'image, mais sans aucun procédé de synchronisation, des cylindres phonographiques : on regardait les images d'un appareil pendant qu'on écoutait le son d'un autre. On rapporte l'expérience à Bruxelles dans le journal *Hélios illustré* du 15 août 1895 : « On voit Napoléon défiler devant une trentaine de personnages, tous s'agitent et se démènent, au son des marches bruyantes et de chants patriotiques. » (Mannoni, 1994, p. 375) En 1913, Edison tentait plusieurs expérimentations non concluantes sur la synchronisation image/son et en 1914, après l'incendie de ses installations, il annonce la fin du développement du Kinetophone. (Gomery, 1985, p. 7)

En Europe, dès l'exposition universelle de 1900 à Paris, on présentait du cinéma mécaniquement sonorisé : le Phonorama. (Barnier, 2010, p. 200) Suivirent de nombreuses tentatives qui ne semblent pas avoir trouvé le chemin de la commercialisation à grande échelle. À peu près tous ces systèmes tournaient autour du même principe : synchroniser de façon mécanique un projecteur et un appareil de reproduction sonore disponible sur le marché comme un phonographe ou un gramophone. Plusieurs bricoleurs tentent l'expérience du son synchronisé à l'image. C'est le cas entre autres de Georges Mendel, mais c'est la compagnie Gaumont qui jouira d'un certain succès commercial dès 1903 avec son Chronophone. Il s'agissait d'un phonographe lié au projecteur via un système de courroies qui rendait possible une synchronisation image et son, quoique souvent défailante. De plus, il souffrait d'un cruel manque d'amplification.

Il semble bien que ce manque d'amplification ait été un obstacle majeur, en plus de celui de la synchronisation, dans l'intégration du son au cinéma. Le 7 octobre 1907 à Montréal, une première représentation de cinéma parlant a eu lieu au Ouimetoscope. (Sirois-Trahan, 2002, p. 71) L'amplification n'étant pas assez puissante, l'expérience s'avère non concluante. On se tourne alors vers Emil Berliner<sup>22</sup>, l'inventeur allemand du microphone qui, après avoir fait fortune avec Bell dans la téléphonie, s'était installé au Québec. Le système Cinématogrammo-théâtre de Mendel doté de l'« Auxetopone », le système d'amplification de Berliner, fait sensation auprès du public et des journalistes. Cette question de l'amplification ne sera

---

<sup>22</sup> Il sera plus tard l'inventeur du gramophone.

définitivement réglée qu'avec l'invention, plus tard la même année, de la lampe triode aux États-Unis par Lee De Forest. (Altman, 1985, p. 45)

Malgré toutes ces tentatives, le développement de technologies sonores synchronisées à l'image ne semble pas suivre une progression constante. Il est principalement ralenti par l'importance des capitaux nécessaires à son expansion et à la difficulté de vendre l'idée même du cinéma parlant. « Jusqu'à l'arrivée du Vitaphone, l'histoire du cinéma sonore en est une d'échecs répétés non pas au plan technologique, mais au plan du marketing<sup>23</sup>. » (Williams, 1992, p. 127) Aux États-Unis, dans les années 1920, les producteurs d'Hollywood considéraient risqué d'investir dans la sonorisation des salles où la narrativité muette du cinéma semblait suffire au public. Ils considéraient le cinéma sonore davantage comme une source de problèmes — surtout en ce qui concerne le marché étranger — que comme une opportunité de hausser leurs revenus. Faire la promotion des films par des tirages de prix de présence, par la vente de maïs soufflé ou par la climatisation des salles apparaissait plus rentable.

La réaction négative de Hollywood a plusieurs sources. Déçues par les résultats peu probants de ces inventions onéreuses, les majors redoutent également qu'un passage au cinéma parlant soit extrêmement coûteux en terme d'investissements (nécessité de construire de nouveaux studios et d'équiper les salles). Enfin, elles craignent de perdre leurs marchés étrangers. (Augros et Kitsopaniidou, 2009, p. 52)

Cette réticence des producteurs était aussi partagée par certains des créateurs qui se disaient peu intéressés par l'arrivée du son au cinéma qui pour eux était un art purement visuel qui puisait son originalité dans les qualités expressives de la caméra et de la lumière. « [Eisenstein] craignait que la parole ne devienne le vecteur de toutes les significations importantes du film et par conséquent le moteur essentiel de l'action. » (Kracauer, 2010, p. 167) D'autres étaient plus ouverts, mais prétendaient que le cinéma, autant au plan technologique que conceptuel, n'était pas encore prêt pour une telle transition : « Notre aversion ne signifie

---

<sup>23</sup> « Until Vitaphone, in fact, the history of sound filmmaking is the history of repeated failure, not of technology but of marketing. »

pas un refus, mais une exigence. » (Balazs, 1977 [1930], p. 234) Peut-être aussi qu'on anticipait les contraintes apportées par le son, plus particulièrement la liberté de montage.

## 2.2 Une liberté de montage

Les tout premiers films se font avec une caméra fixe et en un seul plan qui dure moins d'une minute (environ une cinquantaine de secondes). Il s'agit donc de plan-séquence immobile se situant à l'intérieur d'un espace unique. À part l'obligation de respecter une durée limitée — qui correspond à la longueur maximum, soit de 15 à 20 mètres de pellicule 35mm que l'on peut emmagasiner dans la caméra (Collomb et Patry, 1995, p. 19) —, il n'y a pas à proprement parler de gestion de temps. Le seul élément qui dénote une certaine temporalité est donc l'illusion de mouvement donnée aux images. À cela nous pouvons ajouter que l'absence de mouvement de la caméra limite l'expression de la durée, le temps étant en effet directement associé au mouvement. Comme rapporté par Simplicius au vi<sup>e</sup> siècle dans *Commentaire sur les Catégories d'Aristote* : « Le temps, c'est le nombre d'un certain mouvement[...] » (Emery, 1975, p. 32) Le temps chronologique, que l'on pourrait nommer temps éphéméride, est basé sur le mouvement des planètes : une journée correspond au tour complet de la Terre sur elle-même, une année correspond au tour complet de la Terre autour du soleil, etc. Au cinéma, le mouvement se trouve dans l'image et il devient indice temporel. Les personnages s'activent, le train arrive, la fusée est lancée. Le mouvement souligne l'interaction entre deux objets, mais aussi le temps de cette interaction, c'est-à-dire la durée. « Le mouvement a donc deux faces, en quelque sorte. D'une part il est ce qui se passe entre objets ou parties, d'autre part ce qui exprime la durée ou le tout. » (Deleuze, 1983, p. 22) Le mouvement suppose implicitement un changement dans la durée. On se retrouve avec la dynamique suivante : état A + mouvement = état B ou, plus exactement, état A, *puis* (ensuite, plus tard, après, ultérieurement) = état B. « Or, le mouvement *exprime* un changement dans la durée ou dans le tout. » (Deleuze, 1983, p. 18) Pour le cinéma muet, le mouvement dans l'image devient donc le seul élément de mesure du temps rejoignant ainsi l'idée de saint Augustin : « La durée, pour longue qu'elle soit, n'est longue que par la succession de quantités de mouvements qui ne peuvent se développer simultanément [...] » (Emery, 1975, p. 54)



Le mouvement se trouve dans l'image, mais l'image, elle — si on s'en tient aux tout premiers films —, n'est pas en mouvement, ce qui pour Deleuze, en plus de deux autres facteurs, limite l'expression du temps. Pour les premiers films, il n'y a donc pas de caméra mobile, ni d'appareil dédié exclusivement à la projection<sup>24</sup>, pas plus que de montage. Il n'y a qu'une image qui montre du mouvement et ce mouvement implique en lui-même une durée. Mais, là où le montage est exclu, il n'y a pas de conception ou de composition de la durée :

« L'évolution du cinéma, la conquête de sa propre essence ou nouveauté, se fera par le montage, la caméra mobile, et l'émancipation de la prise de vue qui se sépare de la projection. Alors le plan cessera d'être une catégorie spatiale pour devenir temporel [...] » (Deleuze, 1983, p 12)

### 2.2.1 La mobilité de la caméra

L'avènement de la caméra mobile ajoute aux mouvements captés, le mouvement de la caméra elle-même. Donc, la caméra se spécialise et devient un appareil exclusivement dédié à la captation, mais, comme pour la photographie, c'est une captation subjective. La caméra est cet œil qui regarde, non plus d'une façon passive comme avec la caméra immobile, mais de façon active, qui choisit où poser le regard. Il y a donc mise en scène de la caméra, il y a choix du point de vue et choix du déplacement de ce point de vue et ce mouvement implique alors une durée. « Le mouvement exprime donc un changement du tout, ou une étape, un aspect de ce changement, une durée ou une articulation de durée. » (Deleuze, 1983, p. 32)

### 2.2.2 La spécialisation de l'appareil de projection

Le cinématographe, comme d'autres appareils disponibles à l'époque, est à la fois caméra et appareil de projection. D'ailleurs, le premier nom donné au dispositif sur le brevet de février 1895 était *chronophotographe réversible Lumière*. (Mannoni, 1994, p. 392) La spécialisation des appareils de projection, accompagnée sans doute par la spécialisation des projectionnistes, contribue aussi aux premières manipulations de la durée. Les séances étant souvent constituées d'une succession de courts-métrages, l'opérateur module la séquence de ses projections au rythme de l'humeur du public et c'est aussi lui qui assure, par sa dextérité, la vitesse de défilement du film en activant manuellement la manette. L'entraînement des pro-

<sup>24</sup> Le cinématographe des frères Lumière, par exemple, sert à la fois de caméra et, en y ajoutant une source de lumière, de projecteur.

jectionnistes se présentait à peu près ainsi : « Tourne. Plus vite... plus régulier, fie-toi à l'image. Quand ça se met à courir trop vite à l'écran, tu ralentis... » (Rittaud-Hutinet, 1995, p. 218). La vitesse de projection dépend donc de cet opérateur. Deleuze parle « d'un temps uniforme abstrait ». (Deleuze, 1983, p. 12)

Certaines salles utilisent les sons préenregistrés sur disque, mais ne peuvent se permettre les coûteux systèmes de synchronisation. Celle-ci est alors assurée par le projectionniste qui tourne la manivelle du projecteur de façon à ce que l'image soit le plus possible synchronisée au son qui est joué sur le gramophone, ce qui n'est pas une mince affaire puisque la pellicule de l'époque étant très inflammable, il est isolé dans une cabine et que le public est plutôt tapageur. De plus les systèmes d'amplification sonore de l'époque ne sont pas très performants. Le son s'imposant, l'amplification déficiente, la nécessité pour le projectionniste d'entendre la piste-son, voilà peut-être le début du silence dans les salles de cinéma. Une chose est sûre, cette pratique souligne encore la préséance de l'aspect sonore sur l'image pour ce qui est de la gestion du temps. C'est l'image qui est synchronisée sur le son, la vitesse de ce dernier ne pouvant être variée sans en affecter l'intégralité. Un mouvement à l'image, lui, reste facilement identifiable et crédible tout en étant accéléré ou ralenti.

### 2.2.3 Le montage

En 1929, Eisenstein définissait ainsi le montage<sup>25</sup> :

En stricte orthodoxie, le montage est basé sur la dominante. C'est-à-dire que la combinaison des plans entre eux suit leur indice dominant : montage suivant le tempo, montage suivant la ligne directrice de chaque image, suivant la longueur (la durée) des plans, etc. Disons que c'est un montage suivant ce qui est au premier plan. (Eisenstein, 1976b [1929], p. 56)

Le montage est donc la construction d'une continuité dont l'un des premiers effets remarquables a été qu'il permettait la présentation d'une action qui dépassait la cinquantaine de secondes dans son exécution profilmique. L'exercice, au début, relève donc plus de l'assemblage que de la conception comme telle. *Le voyage dans la lune* (Méliès, 1902) en est

---

<sup>25</sup> Eisenstein oppose ensuite cette définition orthodoxe à sa vision du montage vertical ou harmonique.

un bon exemple. Il s'agit d'une quinzaine de scènes tournées en plan fixe et mises bout à bout. Il n'y a pas de manipulations temporelles comme telles, si ce n'est les fondus enchaînés entre les séquences qui marquent des ellipses dans le temps. On ne peut pas parler de construction de la durée proprement dite, mais plutôt de la mise en place d'une progression narrative. « Dans le muet, le montage a un sens de réunion. Fût-ce dans la comparaison et l'opposition, il compose un espace, un temps, une causalité, une liaison logique. » (Chion, 2003, p. 164)

Peu à peu, les manipulations d'images se complexifient. Le cinéma ne se limite plus alors à un simple exercice de captation. On assiste par le montage — aussi par les mouvements de la caméra — à une véritable construction réfléchie de l'espace et de la durée. Ce n'est pas que ces deux aspects soient totalement absents des premiers films : il y avait bien sûr mise en scène. On n'a qu'à penser à *L'arroseur arrosé* (Lumière, 1895). C'est lors de cette mise en scène qu'est échaudée la première marque du temps par les mouvements et les déplacements préchorégraphiés. Le montage vient décupler les possibilités : « Le montage est avant tout le fin mot de la mise en scène. » (Godard, 1956, p. 30)

Le côté temporel du montage est d'abord et avant tout motivé par une certaine intuition du rythme. L'image au cinéma se présente sous forme séquentielle, chaque seconde est divisée en 24 images et 24 intervalles qui potentiellement représentent tous un point de coupe qui ne possèdent pratiquement pas d'attache avec une forme de temps. Avant 1924, année qui marque les débuts de l'utilisation de ce qui pouvait ressembler à une table de montage (Moviola)<sup>26</sup>, les monteurs travaillaient manuellement la pellicule et jugeaient ainsi intuitivement les coupes et la cadence : « La plupart des monteurs pouvaient "lire" les images pour suivre le mouvement en faisant défiler entre leurs doigts les prises à travers la lumière.<sup>27</sup> »

---

<sup>26</sup> [www.moviola.com](http://www.moviola.com)

<sup>27</sup> « Most cutters could "read" the image to follow movement as they pulled the shots through their fingers against the light. »



(Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 285) Eisenstein semble faire partie de ces monteurs qui montaient par intuition. Dans un cours prononcé au V.G.I.K.<sup>28</sup> en mars 1947, il disait :

Un montage peut être bâti soit sur la sensation unique du mouvement rythmique, soit sur des corrélations métriques. J'ignore tout de la longueur métrique des divers fragments composant mes montages. Ces fragments, je ne les monte pas le mètre à la main, mais au jugé. Jamais je ne vérifie rien avec des chiffres. [...] Je ne veux pas dire que cette méthode est vicieuse, je dirais plutôt qu'elle est inorganique. Il n'existe aucune mesure absolue de la longueur d'un fragment, tout dépend du contenu interne des images. [...] Pourquoi cela quand on peut sentir? Il faut développer à l'intérieur de soi le sens du rythme. C'est alors qu'apparaîtront les lois précises du métrage. (Eisenstein, 1974 [1947], p. 278)

Cette sensibilité rythmique met en lumière la présence d'éléments sonores sous-entendus dans la conception du montage cinématographique : on peut difficilement considérer le rythme sans faire référence à la musique. Cette intuition pour le son trouve donc écho chez certains théoriciens ou réalisateurs et l'association avec une certaine forme de temporalité musicale est presque immédiatement évoquée. « Le rythme du montage peut acquérir une valeur propre, indépendante, musicale pour ainsi dire [...] » (Balazs, 1977 [1930], p. 166)

Chez Eisenstein, cette intuition musicale dépasse l'aspect uniquement rythmique. Pour lui, de l'image se dégage un climat, une ambiance semblable à celle qui émane de la musique. Cette notion d'ambiance sonore, nous le verrons, est une pièce maîtresse dans l'établissement du temps au cinéma. Eisenstein lui donne le nom de *paysage* et il servait d'abord de support émotionnel pour l'image. « Car le paysage est l'élément le plus libre du film, le moins chargé de tâches narratives et le plus docile lorsqu'il s'agit de transmettre les émotions, les sentiments, les états d'âme. » (Eisenstein, 1978 [1945], p. 48) Mais le rapprochement que fait le réalisateur entre le paysage et la musique donne à penser que ce paysage agissait aussi comme une base temporelle. « C'est cette "musique plastique" intérieure qui au temps du cinéma muet assumait la composition plastique du film. Le plus souvent la tâche incombait au paysage. Et c'est précisément ce paysage émotionnel, agissant dans le film en composante musicale, que j'appelle "la non-indifférente nature". » (Eisenstein, 1978 [1945], p. 47) On

---

<sup>28</sup> Institut d'État fédéral de la cinématographie S.A. Guérassimov situé à Moscou.

peut peut-être considérer que le paysage, par l'intermédiaire de sa composante « musicale » ou « sonore », se rapproche de ce que Deleuze appellera l'image-temps.

Cette musicalité perçue chez les créateurs jetterait, pour eux, une base temporelle sans laquelle il serait difficile de juger de la durée des plans et séquences, mais cette méthode a ses limites : « Ainsi cet art tant souhaité, qui puisse être pour l'œil ce que la musique est pour l'oreille, est un leurre. Et pour la double raison que nous venons de dire : incapacité visuelle de saisir d'un plan à l'autre des relations de durée quelque peu subtiles; inexpressivité ensuite de ces relations réduites à elles-mêmes. » (Mitry, 1987, p. 227) On peut constater certains écarts dans le jugement des durées du cinéma muet et qui mettent en évidence la difficulté de celui-ci, en l'absence du son, à les contrôler dans le respect d'un certain réalisme ou de la continuité narrative. Ces durées peuvent perdre de leur « expressivité » en étant parfois trop longues ou trop courtes.

Dans *The Great Train Robbery* (Porter, 1903), les gens qui sont forcés de descendre du train par les voleurs le font en temps réel, du premier au dernier passager, dans une séquence qui peut nous sembler d'une longueur difficilement défendable aujourd'hui. Il n'y a pas ici de travail sur le temps, ce qui démontre une méconnaissance, puisque non découverte, de la nature filmique qui permet de contracter ou de parcelliser une action dont l'impact sur le récit reste négligeable : « [...] le cinéma saisit sans peine chaque événement dans sa temporalité propre, aucune contrainte ne limitant son morcellement. Ainsi il est naturel que se constitue un temps propre à l'action. Avec ses heurts, mais sans ses vides. » (Masson, 1994, p. 125)

Il y donc longueur, mais le contraire est aussi vrai : on pourrait considérer que certains plans du cinéma muet sont trop courts. On en retrouve parfois certains dont la durée est d'une demi-seconde. Sonoriser ces plans serait pratiquement impossible : « [...] le son ne peut être reproduit que dans le temps, c'est-à-dire qu'il ne peut être réduit qu'à un seul instant<sup>29</sup>. » (Elsaesser et Hagener, 2010, p. 137) Autrement dit, contrairement à l'image, le temps d'appréhension ou d'aperception du son est plus long et ne peut être reproduit par des instantanés. Cette manipulation souple de la durée peut avoir des conséquences sur le rythme et le

<sup>29</sup> « [...] sound can be reproduced only in time, i.e. it cannot be reduced to a single moment. »

mouvement dont l'intégralité n'est pas toujours respectée. L'ouvrier qui dépose son outil dans *Stachka* (Eisenstein, 1925) ne termine pas vraiment son geste, celui-ci étant interrompu par une coupe à l'image. Si la scène avait été sonorisée, le son que fait l'outil déposé aurait été subitement coupé et, ainsi interrompu, aurait été difficilement identifiable ou aurait été perçu comme un bruit intrus.

Nous le voyons, même si certains éléments comme le mouvement et le montage rythmé sur une musique intuitive amènent une certaine gestion de la durée, ce n'est quand même pas suffisant pour créer une base temporelle solide qui permettrait une véritable manipulation du temps et qui serait perçue comme telle. Ce constat ne se limite pas à la durée, mais aussi à la gestion de la ligne événementielle : « Mais il n'est pas possible de conjuguer l'image comme le temps d'un verbe. Elle n'a qu'un présent. Elle ne donne même pas d'indication sur sa position temporelle. » (Balazs, 1977 [1930], p. 159) Certains concepts temporels restent difficiles à transmettre en l'absence de son. L'ellipse, la succession et la simultanéité en sont de bons exemples.

#### 2.2.4 L'ellipse

L'ellipse, depuis longtemps utilisée en littérature, arrivait difficilement à trouver son équivalent cinématographique. On pouvait bien sûr utiliser une indication temporelle dans un intertitre : « *Le lendemain* » ou « *Quelques jours plus tard* », mais cette solution n'était pas très cinématographique. On eut alors recours au long fondu au noir ou au fondu enchaîné. On pouvait aussi souligner l'ellipse par une indication visuelle. Dans *Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit* (Lang, 1922) — comme dans bien d'autres films — on utilise le « truc » du calendrier qui, dans un fondu enchaîné, passe du 9 au 27 novembre.

#### 2.2.5 La succession

Le son agissant souvent comme agent liant assurant une continuité temporelle entre deux coupes, il est difficile dans le cinéma muet de gérer l'indiscontinuité<sup>30</sup>. N'ayant pour seuls repères que l'image et la ligne narrative du récit, il est parfois ardu de déterminer si nous assistons à une continuité linéaire progressive des événements ou à une simultanéité de

---

<sup>30</sup> Mot utilisé par Chion désignant le rendu de la continuité.

ceux-ci. « [La] linéarisation temporelle des plans qui, dans le cinéma muet, ne correspond pas toujours à une durée linéaire dans laquelle le contenu du plan n°2 suivrait obligatoirement ce que montre le n°1, et ainsi de suite... Tandis que le son synchrone impose, lui, une idée de succession. » (Chion, 2008, p. 16) Dans *Life of an American Fireman* (Porter, 1903), nous assistons à une scène de sauvetage dont le point de vue (un plan fixe) se situe à l'intérieur d'une maison en flammes. Un pompier arrive dans une pièce, brise la fenêtre par laquelle on passe une échelle, il prend une femme inconsciente et descend pour ensuite remonter, prendre un enfant et ressortir par la fenêtre. Nous nous retrouvons le plan suivant (un autre plan fixe), à l'extérieur, devant la maison dont une fenêtre du deuxième est subitement brisée de l'intérieur. On y place une échelle et nous y voyons un pompier descendre en portant une femme pour ensuite remonter et plus tard ressortir en portant une enfant. Les deux séquences se sont donc produites simultanément. Une alternance de plans intérieurs/extérieurs aurait été plus efficace, mais, de plus, rien ne laisse supposer au début de la deuxième séquence que celle-ci n'est pas successive à la première. Dans un cinéma sonorisé, un éventuel motif sonore répété aurait suggéré la simultanéité.

### 2.2.6 La simultanéité

Cette simultanéité des événements, sans le son, est couramment illustrée par une alternance de plans appuyée. Dans *The Ten Commandments* (DeMille, 1923), le nouveau couple met un disque pour danser. La grand-mère, dans la pièce d'à côté, est outrée d'entendre de la musique en plein jour du sabbat. Un premier plan montre la grand-mère qui lève la tête avec un air perplexe, un deuxième plan montre le disque qui joue sur le gramophone, d'un troisième plan de la grand-mère qui tourne la tête en direction de l'autre pièce, on revient avec un plan des pas des danseurs, puis on retourne sur la grand-mère qui se lève pour sortir de la pièce. Il y a donc simultanéité des événements.

Cette alternance de plans s'approche de ce que Chion appelle un *plan-refrain*. Il s'agit de la répétition d'un plan qui, par sa persistance, évoque le son entendu. On en trouve un bon exemple dans *Stachka* (Eisenstein, 1925). Un plan qui montre la sirène de l'usine qui siffle revient neuf fois en alternance avec des plans montrant les travailleurs quittant l'usine, d'une durée d'un peu plus de sept minutes. L'alternance insiste sur l'évocation sonore, mais aussi

sur la simultanéité de l'action, une peu comme si on nous disait : « pendant ce temps... ». Comme le ferait le son entendu de la sirène.

## 2.3 La variation de la vitesse

Nous avons vu que le projectionniste pouvait varier la vitesse de projection des images qu'il présentait. Cette pratique a dû lentement s'éteindre après 1906 avec l'introduction du projecteur à moteur électrique. (Collomb et Patry, 1995, p. 203) Cette vitesse de projection « stabilisée », la vitesse de tournage devient un élément créatif des plus intéressants. Dans le cinéma muet, il n'est pas rare, surtout dans le cinéma français d'avant-garde, qui verse plus dans la poésie que dans la réalité, d'avoir recours à la variation de la vitesse de façon à obtenir des ralentis et des accélérés. Cette pratique permet de jeter un regard différent sur les images :

Or, si l'accélééré et le ralenti introduisent tant de nouveauté dans les apparences visibles, c'est qu'ils reproduisent les choses dans un système de relations où, pour la première fois dans toute l'histoire des techniques de représentation, la quatrième dimension, celle du temps, joue un rôle de variable, non moins important que celui des trois dimensions d'espace, et où cette durée peut être figurée avec la même liberté d'interprétation, de grossissement ou de compression, que les distances spatiales. Dans une telle perspective, il n'y a plus de forme sans mouvement; il n'existe plus d'objets, mais des événements. (Epstein, 1975 [1946], p. 109)

Le fait que la quatrième dimension soit évoquée laisse croire qu'il y avait chez le réalisateur une volonté de conception temporelle. Ce désir de manipuler le temps est mis en doute par Deleuze. Pour lui, cette manipulation n'est pas une manipulation temporelle : « Mais cette conscience esthétique n'était pas encore la conscience formelle et réfléchie qui dépassait le mouvement [...] » (Deleuze, 1983, p. 112) Le ralenti augmente la quantité de mouvements, les décompose, les analyse, mais reste centré sur le mouvement.

Une autre réserve que l'on peut avoir sur les propos de Jean Epstein est cette prétention que la variation de la vitesse surpasse la simple figuration des objets. Les objets présentés restent facilement identifiables. Le temps d'aperception visuelle étant excessivement rapide,



une vue en accéléré, donc de courte durée, reste tout de même suffisante pour identifier un objet. De même, un ralenti ne déforme aucunement l'objet présenté.

Ces manipulations de la vitesse des images se font donc en gardant reconnaissable ce à quoi elles font référence. Il en est autrement pour le son. Même si on peut considérer qu'un son joué au ralenti ou en accéléré nous permet aussi d'entendre les choses différemment, on ne peut passer sous silence (!?! ) que cela se fait au détriment d'une perte d'intelligibilité<sup>31</sup>. En effet, les sons joués au ralenti ou en accéléré rendent leur source difficilement identifiable. Il en va de même pour les sons joués à l'envers. Par contre, l'image passée dans un ordre chronologique inversée garde accessible la possibilité d'en reconstituer le sens. C'est donc l'absence de son qui permet une temporalité totalement libre de toute attache temporelle. La manipulation du temps par des effets de ralenti comme dans *La chute de la maison Usher* (Epstein, 1929) aurait été difficilement réalisable avec le son, car, nous l'avons dit, ce dernier supporte mal tout changement de vitesse sans perdre de son intelligibilité. Tandis que des images de livres qui tombent d'une étagère au ralenti restent des images de livres qui tombent d'une étagère.

Le risque de détérioration sonore par variation de la vitesse est reconnu par Epstein : « Les instruments musicaux et la voix humaine règlent eux-mêmes leurs vibrations dans la parfaite proportion nécessaire à la compréhension de leurs harmonies, dont une déformation excessive risque de détruire l'agrément et l'intelligibilité. » (Epstein, 1975 [1947], p. 113) Mais, n'est-ce pas la volonté du cinéma d'avant-garde? Décomposer les éléments, découvrir de nouvelles dimensions, échapper au réalisme : « [...] le son transforme l'image bidimensionnelle qui, dès le début, n'a jamais prétendu au réalisme, mais voulait plutôt souligner les qualités figuratives formelles de la représentation [...] »<sup>32</sup> (Elsaesser et Hagener, 2010, p. 134). Le son serait alors un élément trop concret, trop près de la réalité du monde. Il présente des contraintes qui viendraient à l'encontre de l'effet recherché particulièrement par les

<sup>31</sup> Même dans le cinéma d'aujourd'hui, les scènes au ralenti sont rarement accompagnées de sons synchrones. On préfère l'utilisation de la musique ou d'effets sonores psychoacoustiques.

<sup>32</sup> « [...] sound transformed the two-dimensional image, which never pretend to be "realistic" in the first place but rather underlined the figurative-formal qualities of representations[...] »

cinéastes d'avant-garde. Ce qui ne semble pourtant pas être un problème pour Epstein qui perçoit le son comme une matière manipulable au même titre que l'image :

« Mais, pour le film poétique ou dramatique, le résultat le plus intéressant de l'analyse par le ralenti est justement la création de sonorités dont l'insolite peut renouveler et renforcer une atmosphère émouvante. [...] [L']analyse révèle, non seulement une transposition captivante d'éléments identifiables [...], mais encore bien d'autres timbres mystérieux, auxquels on ne trouve même pas de nom dans la langue. » (Epstein, 1975 [1947], p. 112)

Pour lui, l'exercice de changer la durée d'un son est l'équivalent de changer la durée d'une image. « Que la musique soit un phénomène de pure durée (et tout bruit, toute parole, toute série organisée d'ondes sonores sont aussi des musiques), c'est un axiome fort en faveur auprès des musiciens, en même temps qu'une contre-vérité évidente. » (Epstein, 1975 [1947], p. 110) Donc, notre position, qui est que le son jette les bases d'un temps organisé, car sa durée est difficilement transformable, serait fausse.

Il s'agit là d'un point essentiel : le son marque le temps parce qu'il ne peut, contrairement à l'image, subir de transformations temporelles, et ce, parce que le son et l'image étant de nature différente, les méthodes de captation des deux éléments sont aussi différentes. Les technologies qui captent l'image d'un objet utilisent le même médium que l'objet utilise lui-même pour apparaître dans la réalité, soit la lumière. L'objet *est* lumière et c'est cette même lumière qui est captée par la pellicule ou le capteur numérique. Bien sûr, la variation de la vitesse en cinéma ne porte pas sur la lumière, mais plutôt sur l'illusion de mouvement produite par la succession d'images captées par la caméra. Pour un ralenti, on filmait le mouvement en vitesse de tournage accéléré, donc plus d'images, que l'on jouera ensuite à une vitesse normale<sup>33</sup>. Pour ce qui est de l'image, rien n'a changé. La lumière reste la lumière. C'est la vitesse du mouvement des images qui n'est plus la même et cette vitesse peut être variée à volonté.

---

<sup>33</sup> Le cas typique est de tourner en 36 images/seconde ce qui sera passé en vitesse standard de 24 images/seconde.

Le son, lui, est impossible à capter dans son essence même. L'onde sonore est un mouvement de molécules d'air et aucune technologie ne fixe sur un support un mouvement de molécules d'air. Pour le son, il y a toujours transfert d'une forme d'énergie vers une autre. Un microphone transforme un changement de pression d'air en un signal électrique. Ce qui est imprimé sur le ruban magnétique ou encodé numériquement est ce signal électrique sous forme d'empreinte magnétique ou numérique. Pour reproduire le mouvement de molécules d'air du son original, la reproduction du signal électrique doit se faire à la même vitesse que sa captation, sinon il y a modification de la nature même du son. Au plan sonore, le traitement temporel que l'on applique par un changement de vitesse ne s'applique donc pas sur le son, mais sur l'impulsion électrique. Le résultat obtenu est un signal électrique ralenti ou accéléré. Ce que nous entendons est le transfert de cette variation de voltage altéré vers un mouvement d'air ou un changement de pression sonore obtenu par le mouvement du cône du haut-parleur. Les résultats qu'obtient Epstein sont très intéressants au plan créatif, mais il ne s'agit pas de sons qui révèlent une autre dimension qui leur appartient et qui était jusque-là invisible, mais plutôt de nouvelles sonorités qui résultent de modifications électromagnétiques.

On ne peut pas tricher avec la durée d'un son<sup>34</sup>. À l'époque du muet, le musicien qui accompagnait un film s'adaptait à l'image en variant le tempo de la pièce jouée. Les sons qu'il émettait restaient des sons dont la vitesse n'était pas altérée. C'est la cadence de l'émission de ces sons qui changeait. Sitôt que la musique a été mise sur un support, elle n'a plus été un son, mais une conversion de l'onde sonore sous forme de gravure. Sa vitesse, donc sa durée, n'était variable que sous peine d'altérations de ton et des rapports harmoniques qui rendaient sa reproduction inintelligible. Les systèmes de synchronisation son et image existants avaient donc comme référence la vitesse du gramophone. En l'absence de ces systèmes, c'est le projectionniste qui devait ajuster la cadence de ses tours de manivelle en fonction de la musique ou des sons joués. Là encore, c'est le son qui servait de référence temporelle.

---

<sup>34</sup> Il existe aujourd'hui des technologies numériques qui permettent une certaine variation de vitesse et qui donnent d'assez bons résultats dans une fourchette de 5% à 10% selon la complexité du signal.



## 2.4 Le début des temps

« Durée implique donc conscience; et nous mettons de la conscience au fond des choses par cela même que nous leur attribuons un temps qui dure. » (Bergson, 1968 [1922], p. 47)  
 Au cinéma, il est possible que le premier à avoir considéré la durée, à en avoir eu conscience, ait été le spectateur. C'est lui qui s'est placé devant l'écran, s'est arrêté, s'est coupé du reste du monde pour, pendant près d'une minute, regarder, s'imprégner, analyser ces images qui devant lui s'animaient et sentir ainsi le temps qui passait. Rittaud-Hutinet s' imagine ce que devaient être les premières expériences cinématographiques :

La perception du temps en est bouleversée : on voit en une minute toutes sortes d'événements qui sont habituellement immergés dans une continuité temporelle aux contours et aux limites beaucoup plus vagues. Cette minute éphémère met en valeur ces 60 innombrables secondes. Au temps chronographique s'ajoute ainsi une qualité nouvelle : celle de montrer tous les micro-événements qui peuvent y prendre place. En ce sens, ces premiers films offrent une véritable mesure subjective de la durée, d'un temps retrouvé, maîtrisé, mais aussi révélé dans sa capacité à contenir du réel. (Rittaud-Hutinet, 1995, p. 258)

À ce temps « senti » s'ajoute un temps d'une certaine façon mesuré par une condition intrinsèque du cinéma qui est le mouvement. Comme le faisait déjà remarquer saint Thomas d'Aquin au XIII<sup>e</sup> siècle : « Nous mesurons le mouvement par le temps et le temps par le mouvement, en tant que nous déterminons la quantité de l'un par la quantité de l'autre. » (Emery, 1975, p. 67) Mais nous sommes encore très loin du temps pur. Il s'agit plutôt d'un temps fonctionnalisé. Les premières vraies manipulations temporelles se feront principalement avec le montage. Mais là encore, il s'agit d'un temps composé qui n'est pas au départ inclus dans l'image.

Ce qui revient au montage, en lui-même ou en autre chose, c'est l'image indirecte du temps, de la durée. Non pas un temps homogène ou une durée spatialisée, comme celle que Bergson dénonce, mais une durée et un temps effectifs qui découlent de l'articulation des images-mouvement, suivant les textes de Bergson [...] Le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps. (Deleuze, 1983, p. 47)

Ces manipulations au montage sont souvent guidées par un rythme, une musique non entendue, mais sentie et intuitive. En 1939, Eisenstein se remémore cette intuition : « Mon premier travail sur le film sonore date de... 1926. » (Eisenstein, 1976a [1939], p. 89) Il souligne par le fait même que dès le départ, le cinéma donnait une grande place au son et que l'absence de celui-ci dépendait de lacunes technologiques, donc le développement souffrait d'un manque de financement. « Le paradoxe et le charme du cinéma sourd résident dans l'importance que ce dernier a donnée assez vite aux phénomènes sonores. » (Chion, 2003, p. 13) Et serait-ce cet apport « sonore » qui aurait jeté les premières vraies bases temporelles? C'est ce même Eisenstein qui, dans la revue *Kino* publiée à Moscou le 27 août 1929, reconnaissait le lien qui peut exister entre le son et le temps. Il parle de quatrième dimension (le temps) dans un numéro consacré au cinéma parlant<sup>35</sup>. (Eisenstein, 1976b [1929], p. 60)

Le cinéma muet contient donc une composante temporelle, mais qui reste floue et dont la manipulation se fait principalement sur une base intuitive guidée souvent par une composante sonore muette. Cette durée vaporeuse laisse place à la créativité et élève, pour plusieurs, le cinéma à un art au-dessus de la représentation réaliste. Ce qui fait craindre l'arrivée du son. Il est vrai que ce dernier contraindra — du moins pour un certain temps — le cinéma à une forme de réalisme et le coulera dans le moule de la durée chronologique, linéaire et réelle.

---

<sup>35</sup> « [...] la quatrième dimension, inexprimable spatialement dans l'espace à trois dimensions, émergeant et existant seulement dans une quatrième dimension (le temps qui s'ajoute aux trois dimensions) [...] Voilà pourquoi cet article est publié dans cette revue dans un numéro consacré au cinéma parlant! »

### Chapitre 3 :

## Le temps standardisé du cinéma sonore

Nous pouvons supposer, par ce qu'on connaît du contexte historique et industriel, que pour le spectateur, l'arrivée du son au cinéma se passa sans grand émoi. Elle paraissait inévitable et était attendue depuis longtemps. Son impact sur l'évolution du cinéma s'inscrit dans la lignée du cinémascope ou de la couleur, elle représentait « the Next Big Thing » (Eyman, 1997, p. 178). Techniquement, pressions commerciales obligent, tout s'est passé très vite. Les pratiques cinématographiques ont dû s'ajuster aux technologies sonores disponibles mal adaptées. Assez rapidement (sur environ cinq années), cette tendance s'est inversée et ainsi s'est poursuivi le glissement déjà amorcé du cinéma vers sa forme classique dont les aboutissants sont en harmonie avec un nouvel esthétisme qui doit composer avec le son et ses impératifs temporels.

« La majorité des équipements — microphones, enregistreurs, haut-parleurs et moteurs synchronisés — ont tous été développés à l'extérieur de l'industrie cinématographique, pour la radio, le phonographe et le téléphone<sup>36</sup>. » (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 300) Ce sont ces deux pôles technologiques, téléphonie et radiophonie/phonographie, qui détermineront les pratiques cinématographiques des premiers films sonores en créant un cinéma axé sur les dialogues (téléphonique) et un autre plus axé vers la musique (radiophonique). Ces deux catégories prépondérantes vont même, jusqu'à un certain point, assujettir l'image. Les dialogues, notamment éléments du cinéma narratif, imposent leur débit, leur rythmique et leur durée au cinéma. Ils deviennent une référence temporelle avec laquelle on peut difficilement tricher. La musique, en plus de devenir support émotionnel, structure le temps par ses apparitions, soulignant les ellipses, mais aussi en délimitant les plans par un début et une fin. C'est cette même musique qui amène les comédies musicales — seul nouveau genre cinématographique créé par le parlant (Balio, 1995, p. 211) — pour lesquelles les tournages deviennent structurés dans le temps, avec l'obligation de respecter les durées des pièces musicales préalablement écrites.

---

<sup>36</sup> « The most basic equipment - microphones, recorders, speakers, and synchronous motors - had all been developed outside the film industry, in radio, phonography, and telephony. »

Avec le cinéma sonore, arrivent bien sûr les dialogues et la musique, mais aussi les autres éléments du son : les ambiances, les sons spécifiques, les effets sonores et le silence, bien qu'on ne puisse pas encore parler de conception sonore :

Certains bruitages qui connaissent aujourd'hui toutes les nuances possibles n'étaient faits en 1930 qu'avec une approximation que peu de spectateurs devaient remarquer. Ce n'est pas le réalisme qui intéresse ici Duvivier<sup>37</sup> et son équipe, c'est l'information sonore et visuelle : image de voiture = bruitage de voiture. (Barnier, 2002, p. 187)

Il y a tout même, dans certains cas, mise en scène de ces éléments sonores. On n'a qu'à penser au jeu sonore qu'occasionne la porte des coulisses dans *Der blaue Engel* (von Sternberg, 1930), ou le gag du disque joué avec le doigt dans *L'Atalante* (Vigo, 1934), de la cacophonie dans la séquence d'ouverture et de l'oncle bègue de *The Broadway Melody* (Beaumont, 1929) et que dire de la mélodie sifflée dans *M* (Lang, 1931) autour de laquelle tourne toute l'intrigue.

Si le son ne crée pas d'émoi chez les spectateurs et si les changements de techniques cinématographiques ne sont que temporaires, la marque du temps, elle, sera permanente et changera à tout jamais l'expérience du film. Tous les éléments sonores sont « orientés dans le temps » : « [...] la communication sonore nous impose sa durée [...] » (Chion, 1998, p. 151). Il y a donc établissement d'une base temporelle qui servira d'assise au montage des images. Les premiers sons contraignent plus qu'ils ne servent et c'est la maîtrise du son qui permettra la manipulation et la mise en scène du temps, reléguant ainsi le mouvement à un rôle plus secondaire. En 1929, Harold Lloyd disait :

Pour le cinéma muet, nos comédies ont été, évidemment, axées sur le mouvement (*motions pictures*). Tout était dans l'action! Cela n'aurait pu se faire sur une scène ou avec d'autres médiums. [...] Le son a tendance à geler les comé-

---

<sup>37</sup> Il est question du film *David Golder* (Duvivier, 1931).

diens et comédiennes sur place... Le cinéma sonore est devenu un médium verbal qui dépend de blagues plutôt que de la pantomime<sup>38</sup>. (Eyman, 1997, p. 325)

Ce qui entraîne ce que Deleuze nomme « le troisième âge du burlesque » et la création d'une nouvelle image au cinéma : l'image mentale. (Deleuze, 1985, p. 87) Le son suggère des images qui s'ajoutent aux images sur l'écran, donnant à celles-ci de nouvelles dimensions qui se dévoileront de façon plus probante avec le cinéma audiovisuel.

### 3.1 Un cinéma hybride

Le son au cinéma, nous l'avons vu, n'est pas apparu subitement aux studios de la Warner en octobre 1927. Bien des expérimentations avaient eu lieu avant, et bien d'autres auront lieu après, ce qui entraînera des débuts hésitants pour le cinéma sonore. Entre 1927 et 1933, plusieurs films ne sont pas sonorisés à 100%. Il s'agit souvent de quelques passages parlants espacés par de longues séquences muettes accompagnées de pièces musicales. Des raisons technologiques, économiques ou artistiques expliquent cet état de fait, mais surtout, on devait apprivoiser l'élément sonore et l'asservir au cinéma : « C'est pendant cette période que les prémices de base du cinéma classique ont été transmises au cinéma sonore<sup>39</sup>. » (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 308) Le mythique *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) ne comporte que « trois séquences chantées et moins de deux minutes de paroles synchrones » (Augros et Kitsopanidou, 2009, p. 55) sur une durée totale de 88 minutes. Même à l'intérieur des séquences « parlées », les réalisateurs trouvent des astuces pour ne pas faire entendre la parole : « René Clair, délibérément, créa dans *Sous les toits de Paris* (Clair, 1930), toutes sortes de prétextes diégétiques au silence (montrer l'action en étant séparé par une vitre, ou dans un contexte bruyant qui empêche d'entendre ce qui est dit), qui étaient censés rétablir les prérogatives de l'image. » (Chion, 2003, p. 155)

<sup>38</sup> « Our silent comedies had, of course, been basically *motion* pictures. Action was everything! They couldn't have been done on the stage or in any other medium. [...] Sound tended to freeze actors and actresses in place... Sound became a verbal medium, depending on jokes instead of pantomime. »

<sup>39</sup> « It is during this period that basic premises of the classical style were transmitted into the sound cinema. »

Ces timides intrusions sonorisées marquent tout de même le cinéma en imposant des considérations temporelles plus rigides qui peuvent déjà être remarquées :

Le cinéma sonore a créé un rythme (tempo) concret et inflexible pour le cinéma hollywoodien. La durée pour le cinéma muet, même celui accompagné par la musique, présentait un aspect plus abstrait : montage en parallèle, intertitres, ellipses et même des variations de vitesse pour le tournage et la projection, ont créé une durée malléable. Ce qu'un auteur a appelé "la vitesse en temps réel" du cinéma sonore était plus fixe, enraciné dans le débit de la parole. En 1929, la différence entre le rythme du cinéma muet et celui du cinéma sonore était évidemment visible : Harold Franklin espérait que "les changements de rythme abrupts quand cessent les dialogues pour laisser place à l'action seraient d'une certaine façon intégrés dans une continuité plus coulante"<sup>40</sup>. (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 306)

Il s'agit donc d'un cinéma mal défini, un cinéma hybride : beaucoup muet, peu sonore, ostensiblement musical, discrètement parlant. Cette forte propension pour la musique s'inscrit dans la tradition du cinéma muet accompagné par des musiciens, mais peut s'expliquer aussi par les technologies de l'époque. Les dialogues sont compliqués à capter par des microphones dont le gigantisme est difficile à dissimuler et par une absence de directivité qui les rend sensibles à tous les bruits ambiants. (Salt, 1992, p. 187) De plus, le support sur lequel est capté le son, un disque de cire proche de ceux utilisés pour le gramophone, évoque inévitablement la musique.

### 3.2 L'ère Vitaphone

Le Vitaphone est un système de son sur disque développé par Western Electric, une sous-division de la AT&T (American Telephone and Telegraph Company)<sup>41</sup>. Son fonctionnement ressemble beaucoup aux systèmes déjà évoqués : il s'agit d'un disque, sur lequel est

<sup>40</sup> « Talking pictures created a concrete and inflexible tempo for the Hollywood film. Duration in a silent picture, even one accompanied by music, has a more abstract quality: crosscutting, inter-titles, ellipses, and even the varying rates of shooting and projection create a malleable, plastic duration. What one writer called 'the actual timeelapsed speed' of the talkie was more fixed, rooted in the pace of recorded speech. In 1929, the discrepancy between silent tempo and sound was highly visible; Harold Franklin hoped that 'The abrupt change of tempo when the dialogue stops and the action resumes will somehow be blended into a smooth-running continuity. »

<sup>41</sup> Compagnie de téléphone qui, en 1925 avec la United States Steel, est la plus grosse corporation privée au monde avec des revenus annuels de 800 millions de dollars. (Gomery, 1985, p. 9)



enregistré le son, qui est synchronisé avec le projecteur. Lors du changement de bobine, le projectionniste change aussi le disque sonore sur lequel se trouve une flèche qui indique le point de synchronisation correspondant à une image sur la pellicule. Le disque n'étant d'aucune façon éditable<sup>42</sup>, la pellicule endommagée ou brisée devait être remplacée par de l'amorce noire équivalant en durée avec l'image supprimée. (Handzo, 1985, p. 386) C'est donc l'image qui est synchronisée sur le son qui, étant inaltérable (la vitesse ne pouvant varier au risque d'une détérioration sonore), sert de référence temporelle correspondant au temps réel de la captation en studio.

Western Electric connaît aussi la technologie du son sur film (Movietone) qui se développe en parallèle, mais choisit le disque pour sa qualité sonore supérieure et qui ne fait aucun compromis sur la largeur de l'image. De plus, certains y voient une tentative de la compagnie de garder la mainmise sur le domaine sonore plutôt que de le confier à l'industrie cinématographique. (Crafton, 1997, p. 70)

### 3.2.1 Les tournages à caméras multiples

« Jusqu'à la fin des années 30, la postsynchronisation des voix ne donnait pas de bon résultat, donc la plupart des dialogues étaient enregistrés en son direct.<sup>43</sup> » (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 302) Cette pratique amène un bouleversement des techniques de tournage puisqu'elle exige un silence absolu sur le plateau. Il devient impossible de diriger de vive voix les comédiens (qui doivent connaître parfaitement leurs répliques) et on a dû changer l'éclairage à arc trop bruyant pour de l'éclairage incandescent ou au tungstène, ce qui augmentait la chaleur sur le plateau et imposait des changements dans le procédé du développement des pellicules. Mais surtout, il fallut enfermer les caméras, dont le cliquetis familier atteignait les microphones, dans des boîtes acoustiquement isolées, ce qui en limitait les mouvements. De plus, avec le procédé Vitaphone, le son capté est directement gravé sur le

---

<sup>42</sup> Tout au long de ce mémoire, nous avons choisi le mot « éditer » et toutes ses déclinaisons comme terme généraliste en remplacement de monter, modifier, altérer, couper, raccorder, etc. Ce vocable semble accepté depuis l'informatisation du montage de l'image et du son. Il est utilisé, entre autres, sur le site français d'*Avid Technology*, fabricant de logiciel de montage depuis la fin des années 1980. ([avid.com/FR/](http://avid.com/FR/))

« Until the late 1930s, the post-dubbing of voices gave poor fidelity, so most dialogue was recorded direct. »



disque, rendant impossible tout arrêt pendant l'enregistrement de même que toute forme de raccordement entre les disques. On doit donc composer avec une durée de six à onze minutes. (Neale, 1985, p. 72) « Le son étant enregistré sur disque, et la postsynchronisation n'étant pas encore développée, l'action ne peut être interrompue pour permettre un changement dans la position de la caméra. Pour éviter le statisme "non cinématographique" d'un plan unique de six minutes, les réalisateurs Vitaphone tournent avec plusieurs caméras<sup>44</sup>. » (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 305)

L'utilisation de caméras multiples exige un éclairage couvrant une plus grande surface et, par le fait même, demande une plus grande minutie dans l'élaboration des mises en scène qui s'en trouvent inévitablement simplifiées pour éviter les situations trop complexes qui imposeraient des mouvements de caméra devenus impossibles puisque les caméras sont emprisonnées dans des cabines acoustiques. Ces pratiques mettent beaucoup de pression sur tout le personnel et particulièrement sur les acteurs : « Pour éviter les coûteuses reprises, le directeur des dialogues répétait avant de tourner<sup>45</sup>. » (Crafton, 1997, p. 245) On tourne donc de longs plans préformatés et minutés avec précision, cédant ainsi aux caprices de ce nouveau temps, chronométrique, imposé par l'arrivée du son. Ce dernier, en tant que « nouvelle saveur du jour » devient l'élément central des tournages, ce qui n'est pas sans jeter un peu d'ombre sur le rôle du réalisateur : « Après chaque prise, les acteurs ne regardaient plus le réalisateur, mais vers la cabine du preneur de son<sup>46</sup>. » (Eyman, 1997, p. 183) Aussi, peu de place est laissée à l'improvisation ou aux changements de dernière minute. L'écriture prend le dessus sur la réalisation, ce qui annonce un certain glissement : « Subtilement, mais irrévocablement, le son amène la production de film d'artisanal à industriel, et déplace le pouvoir décisionnel du réalisateur vers le producteur<sup>47</sup>. » (Eyman, 1997, p. 280) Malgré tout, le tournage à

---

<sup>44</sup> « Because the sound was recorded on disks, the action could not be interrupted for a change of camera position, and postsynchronization was not yet developed. To avoid the "unfilmic" status of a single six-minute take, Vitaphone filmmakers shot with batteries of cameras. »

<sup>45</sup> « To avoid having to do expensive retakes, the dialogue director rehearsed scenes thoroughly before shooting. »

<sup>46</sup> « After every take, the actors no longer looked at the director, but to the booth holding the soundman. »

<sup>47</sup> « Subtly, but irrevocably, sound shifted film production from the personal to the industrial, moved the balance of power from director to producer. »

caméras multiples représentait un moindre mal : « Filmer avec de multiples caméras garantissait la synchronisation à une époque où jumeler images et son représentait une grande difficulté<sup>48</sup>. » (Bordwell et Thompson, 1995, p. 117)

Sur le plan du montage, les tournages à caméras multiples amènent des plans plus longs et en plus grande quantité pour une même séquence. De plus, on se doit de monter les images non pas sur la continuité de celles-ci ou sur une certaine intuition rythmique, mais sur un son préenregistré et d'une durée prédéterminée. L'exercice relève plus de l'assemblage que de la création. « Considérant qu'il était impossible d'éditer le disque, le son dirigeait l'image<sup>49</sup>. » (Handzo, 1985, p. 386) Cette même contrainte d'un son figé sur disque ne permettait aucune manipulation temporelle à l'étape de la postproduction. « Le montage final devait avoir exactement la même longueur que la captation individuelle des plans, parce qu'il devait correspondre à la longueur de la captation sonore sur disque qui était inaltérable<sup>50</sup>. » (Salt, 1992, p. 188)

C'est sur les dialogues que les contraintes temporelles semblent les plus évidentes. Cette impossibilité de condenser la parole illustre comment l'aspect sonore impose le temps, allant jusqu'à modifier le tournage et le montage des images : les plans doivent être plus longs, car il faut plus de temps pour passer l'information. « Entre 1917 et 1927, la moyenne des plans était de cinq à six secondes; entre 1928 et 1934, elle est passée à près de onze secondes. Il est évident que cette différence est due aux dialogues [...] »<sup>51</sup> (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 304)

---

<sup>48</sup> « Multiple-camera filming guaranteed synchronisation in an era when matching picture and soundtrack posed great difficulties. »

<sup>49</sup> « Because it was not possible to edit a disc, the sound governed the picture. »

<sup>50</sup> « This final edited picture track had to be exactly the same length as the individual camera takes, because that how long the single sound recording corresponding them was unalterably, as sections could not be cut out of the disc recording. »

<sup>51</sup> « Between 1917 and 1927, the average shot ran between five and six seconds; between 1928 and 1934, the length was closer to eleven seconds. It is obvious that the shot lengthened to accommodate the speaking of lines [...] »

S'ajoute aussi au montage une nouvelle étape qui est plus spécifique au montage de l'aspect sonore. Même si la grande majorité des sons était captée pendant le tournage, il restait quand même possible d'ajouter de la musique aux images montées en projetant la séquence sur laquelle les musiciens jouaient et qui était enregistrée sur un autre disque. Même chose pour les effets sonores : on synchronisait le disque des dialogues captés en son direct, celui de la musique postenregistrée et enfin celui des effets sonores que l'on remixait sur un quatrième disque. « Warners a produit un système mécanique automatisé qui pouvait démarrer et arrêter jusqu'à 18 tables-tournantes jouant des sons préenregistrés et dirigés vers le disque maître<sup>52</sup>. » (Eyman, 1997, p. 203) Toute cette quinquillerie suggère un intérêt pour le montage et la conception sonore : « Par contre, il s'agissait d'une procédure fort compliquée et que l'on évitait le plus possible. » (Salt, 1992, p. 189)

### 3.3 Le son optique : les débuts du montage sonore

Le son au cinéma naît dans le contexte d'une bataille entre deux géants de la technologie soit AT&T via sa filiale Western Electric et General Electric/Westinghouse et sa filiale RCA (Radio Corporation of America). Déjà, au début de 1927, Western Electric jouait sur deux plans : avec Warner, elle développait donc le système sur disque Vitaphone et de l'autre côté, avec la Fox, elle participait à la technologie du son optique avec le Movietone. RCA, elle, avait résolument pris parti pour le son optique avec son système Photophone. Ne trouvant aucun preneur, elle ira jusqu'à créer son propre studio de production cinématographique, la RKO (Radio-Keith-Orpheum) en 1929.

Le son optique partage avec l'image le même support, la pellicule, et le même principe, la lumière. Tout le procédé, nous le verrons, est donc plus « cinématographique ». Ne serait-ce que physiquement, le disque Vitaphone se trouvait à côté de la caméra durant le tournage et restait à côté du projecteur durant la projection. Le son optique amène l'intégration du son à l'image dans ce qui *est* le cinéma, même si au départ cette union ne semble pour certains que physique : le son apparaît comme un élément ajouté et non pas intégré à l'image. « Par cinéma sonore, j'entends la cinématographie *d'une coprésence inorganique du son et de*

<sup>52</sup> « Warners came up with a system of automatic machinery that would start and stop as many as eighteen turntables on preset cues, sending each cue to the master disc. »

*l'image* [...] Ces films se caractérisent par le rôle prédominant d'un son d'ordre essentiellement verbal-parlé. » (Eisenstein, 1978 [1945], p. 64) Ce lien physique indissociable fera en sorte que l'image et le son partageront les mêmes préoccupations temporelles : toute variation de vitesse devenant impossible. « Finalement, l'adoption du son à la fin des années 1920 a nécessité le développement de machines pour négatifs : plus important encore, les chimies et la synchronisation ont dû être standardisées pour préserver la fidélité de la piste-son<sup>53</sup>. » (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 286)

Au final, RCA sera la grande gagnante. « La technique de son sur disque sera cependant supplantée après seulement trois années d'existence par le son sur film ou son optique. » (Augros et Kitsopanidou, 2009, p. 60) Au plan technologique, la faiblesse des performances sonores du son optique sera vite comblée et tout le procédé, que ce soit au tournage, au montage ou à la projection est plus facile à manipuler et moins contraignant. « [Le] Photophone était technologiquement supérieur — il s'agissait de son optique qui ne nécessitait pas d'habileté particulière pour lancer la lecture comme pour le son sur disque de AT&T [...]»<sup>54</sup> » (Gomery, 2005, p. 77) Sur le plan commercial, Western Electric tentera de jouer la carte de l'exclusivité :

[...] près de 15% de toutes les salles étaient dans l'obligation d'installer l'équipement de Western Electric et de ne présenter que des films possédant une licence ERPI (Electric Research Product Inc., une filiale de AT&T). Toutefois, à la fin de 1928, Western Electric concède que les films Movietone et ceux du système optique de RCA [le Photophone] sont interchangeables. Plusieurs propriétaires indépendants de salles commencèrent à installer le système RCA Photophone, qui était moins dispendieux<sup>55</sup>. (Crafton, 1997, p. 15)

<sup>53</sup> « Finally the adoption of sound in the late twenties necessitated machine developing for negatives; most importantly, the chemicals and timing had to be absolutely standardized in order to preserve the fidelity of the sound track. »

<sup>54</sup> « His Photophone system was superior in terms of technology—it was sound-on-film, requiring no adroit cuing as did AT&T's sound on disc [...] »

<sup>55</sup> « [...] about 15 percent of all theaters, were obligated to install Western Electric equipment and to show only films licensed by ERPI. At the end of 1928, however, Western Electric conceded that its Movietone and RCA's optical sound track were interchangeable. Many of the independently owned theaters began installing the cheaper RCA Photophone reproducing system. »

En 1937, Western Electric abandonne le marché de la sonorisation des films.

### 3.3.1 Le retour aux techniques classiques

Le son optique, de par sa technologie mieux adaptée au cinéma et surtout sa très grande mobilité, a été dès le départ choisi pour les tournages extérieurs comme ceux présentés par la Fox qui utilisait la technologie Movietone. (Crafton, 1997, p. 11) Cette grande souplesse aura aussi ses effets en studio et elle marque le retour aux techniques classiques du cinéma.

Les créateurs savaient que le tournage à caméras multiples était un compromis à court terme. Le but était de revenir aux pratiques du cinéma muet autant que possible : l'action fractionnée devait être tournée en plans manipulables; une caméra unique que l'on pouvait déplacer facilement entre les prises; la capacité de contrôler le rythme et la durée au montage.

À la fin de 1931, les efforts pour adapter la technologie ont porté fruit, et la période des caméras multiples s'est terminée. Durant cette période transitoire, elles ont préservé le découpage classique jusqu'à ce qu'une nouvelle technologie puisse permettre le style et les façons de travailler du cinéma muet<sup>56</sup>. (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 306)

Le tournage maintenant allégé des contraintes du son direct sur disque, on revient donc à la caméra unique que l'on déplace à volonté, mais surtout l'on peut arrêter en tout temps : le son optique permet l'arrêt et la reprise du son. On a donc de nouveau la possibilité de tourner des plans courts et de s'en remettre au montage comme étape créative et ultimement décisive de la production cinématographique.

Ce que Metz appelle le « montage-roi » (Metz, 1968, p. 45) redevient la norme, comme si le son n'avait plus d'influence sur la chose cinématographique comme telle et ne constituait qu'une valeur ajoutée : « En 1933, tourner un film sonore revenait à tourner un film

---

<sup>56</sup> « [F]ilmmakers were aware that multiple-camera shooting was only a short-term compromise. The task was to return to the practices of silent production as much as possible: the action broken into bits, to be staged and shot in controllable segments; a single camera which could be shifted easily to make one shot after another; the ability to control timing and meaning during the editing stage.

By the end of 1931, the efforts of the technical agencies had succeeded, and the period of multiple-camera filming ended. As a transitional form, it preserved the classical découpage until a new technology could be brought into conformity with the style and the work habits of the silent era. »

muet avec le son<sup>57</sup>. » (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 306) Il est vrai que le son sur pellicule permet une manipulation cinématographique de l'aspect sonore et son contrôle redevient entre les mains des gens de cinéma, notamment le monteur. « Le son optique permettait qu'il soit édité aussi librement que l'image. En 1930, Moviola produisait la première table de montage sonore et la même année, plusieurs prises sonores pouvaient être éditées et assemblées<sup>58</sup>. » (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, p. 303)

Ce qui n'empêche pas qu'on a dû tenir compte du son et de ses caractéristiques spécifiques. Bien sûr les plans étaient redevenus plus courts, mais leur découpage restait soumis à la contrainte du rythme et de la linéarité des dialogues.: « [Les monteurs] étaient libres de revenir aux coupes rapides du cinéma muet pourvu que la longueur des répliques le mît<sup>59</sup>. » (Salt, 1985, p. 40) De plus, quelques embuches subsistaient en ce qui a trait à la manipulation. Sur certains systèmes optiques, le son et l'image partageaient la même pellicule au tournage, ce qui rendait l'édition compliquée : l'image est séquentielle, mais le son est continu. Un simple ciseau permet une coupe parfaite entre deux images, mais le son doit obligatoirement être raccordé pendant un silence. Pour ajouter à la difficulté, il existait un décalage de 20 cadres entre les deux médiums. (Handzo, 1985, p. 389)

### 3.3.2 Le montage sonore

Un des grands avantages du Photophone sur les autres systèmes optiques est que le son s'enregistre sur un autre appareil, donc sur une pellicule différente de celle de l'image : il y avait au tournage une caméra pour l'image et une autre « caméra » pour le son, c'est le début du « Clapper Boy », qui sert de point de référence aux deux médiums. De plus, la directivité des microphones et la plus grande qualité des pellicules-son permettent d'enregistrer les voix tout en ne captant pas les sons du plateau. On cessait ainsi de faire jouer la musique ou les effets sonores au tournage, via des haut-parleurs, pour plutôt les ajouter en postproduction.

<sup>57</sup> « By 1933, shooting a sound film came to mean shooting a silent film with sound. »

<sup>58</sup> « [O]ptical sound on film enabled it to be cut as freely as the visual track. In 1930, Moviola produced the first of many sound models, and by the same year various sound takes were being cut together to assemble the best tracks. »

<sup>59</sup> « [...] they were free to return toward silent cutting speeds as far as the length of the average line of dialogue would let them. »



« À partir de 1933, il a été possible de mixer une piste de musique enregistrée séparément avec une piste de dialogue synchro *après* le montage sans perte de qualité due à une deuxième génération sonore [...] »<sup>60</sup>. » (Salt, 1992, p. 213)

On assiste au véritable début du montage et de la conception sonore<sup>61</sup>. « La piste-son commençait à être perçue comme un ensemble conçu en postproduction plus que comme la captation sonore d'une performance<sup>62</sup>. » (Crafton, 1997, p. 236) La musique est jouée sur de l'image montée et il est possible d'ajouter des éléments sonores spécifiques de qualité à partir de banques de sons qui sont déjà utilisées pour la radio. Plus intéressant encore, cette conception sonore pouvait être planifiée dès la préproduction : « [...] le département de son recevait le scénario avant le tournage et pouvait ainsi rédiger un "scénario sonore" qui dirigeait les recherches d'effets ou de musique<sup>63</sup>. » (Bordwell et Thompson, 1995, p. 124) Ces effets sonores ou sons spécifiques planifiés ou conceptualisés tiennent alors un nouveau rôle : « Les effets sonores qui pouvaient être tenus pour artificiels deviennent éléments narratifs, c'est-à-dire incorporés au récit<sup>64</sup>. » (Crafton, 1997, p. 16) Ces nouveaux éléments narratifs sonores imposent par leur présence des jalons temporels dont on devra tenir compte pendant le tournage et le montage. En effet, les effets sonores spécifiques et le bruitage ne sont divisibles que sous peine d'en hypothéquer leur identification : « [...] et comment se trouvait bridée pour un temps indéfini la liberté de mouvement et de découpage du cinéma muet. » (Chion, 1985, p. 27) On doit laisser au son le temps qu'il faut pour le repérer, le reconnaître et

<sup>60</sup> « By 1933 it was possible to mix a separately recorded music track with synchronous dialogue track recording *after* the editing stage without noticeable loss of sound quality [...] »

<sup>61</sup> Il reste difficile d'identifier le moment exact où le montage-son s'est dissocié du montage-image : cela se serait produit au début des années 1960. Du côté français, les écrits de Colpi sur le montage dans la deuxième moitié des années 1950 laissent supposer que la tâche incombait au monteur image. (*Cahiers du cinéma*, no.65, décembre 1956) Pour les Américains, ce n'est qu'en 1963 que sera attribué le premier Oscar dans la catégorie *Best Sound Editing*. ([www.oscars.org](http://www.oscars.org))

<sup>62</sup> « The sound track came to be seen more as an ensemble constructed in post-production rather than as a record of an acoustic performance. »

<sup>63</sup> « [...] the sound department received the script before filming and, from it, built a "sound script" that would govern the search for music or effects. »

<sup>64</sup> « The sounds effects which might stand out as artificial were narrativized, that is, incorporated into the story. »



l'associer à son signifié. Ce que Pierre Schaeffer appelle le « temps d'entendre ». (Schaeffer, 1966, p. 245) C'est encore plus vrai si la composante sonore évoque un élément hors champ.

[...] les sons naturels en particulier [...] ont toujours une brève histoire orientée dans le temps — suite rapprochée de tensions et de détentes, de chocs et d'amortissements, d'explosions et d'extinctions, qui constituent des myriades de flèches temporelles toutes orientées dans la même direction du présent vers le futur. (Chion, 1985, p. 61)

Le son, même ajouté en postproduction, oblige à un réalisme temporel avec lequel le montage des images doit composer. Un exemple pigé dans une époque où la maîtrise du son est conquise : dans le film *The Philadelphia Story* (Cuckor, 1940), le personnage de Tracy plonge dans une piscine. L'action est divisée en trois plans. La fonction du premier et du troisième plan est nettement établie : Tracy plonge pendant que George ouvre un paquet. Pour ce qui est du deuxième plan, l'utilité narrative reste discutable : rien dans l'image ne nous est inconnu. Le lieu — la piscine et ses alentours — est clairement établi puisque nous y sommes depuis plus de huit minutes. Les personnages sont connus et leur présence en ces lieux est assimilée. L'emplacement du paquet et son contenu sont sans surprise : le paquet a déjà été précédemment ouvert. Alors pourquoi le deuxième plan ? Une explication possible serait de nature sonore : le son du plongeon, le son émis par le corps de Tracy au contact de l'eau est plus long que l'image qui le présente. Le deuxième plan est du temps-image « ajouté » pour permettre le déploiement du son du plongeon dans le temps. Sans ce deuxième plan, le son du plongeon dans l'eau aurait été interrompu, donc difficilement identifiable et dérangeant — heurtant — au plan esthétique. Les effets sonores, sans être « écrits » d'avance, imposent leur temps et c'est au montage que leur effet se fait sentir.

Plusieurs nouvelles possibilités conceptuelles sont apportées par l'aspect sonore. Le son permet de créer en temps réel la simultanéité de deux événements. On peut citer l'exemple rapporté par René Clair à Londres en 1929 (Kracauer, 2010, p. 199) à propos de *The Broadway Melody* (Beaumont, 1929) où l'on voit le visage angoissé de Hank pendant que l'on entend de l'extérieur le départ de la voiture emmenant Queenie. Cette dernière séquence

constitue peut-être une utilisation applicable, pratique et fonctionnelle du contrepoint<sup>65</sup>, rejoignant ainsi le souci exprimé par Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff dans leur manifeste<sup>66</sup> publié en octobre 1928 :

SEULE UNE UTILISATION DU SON EN CONTREPOINT par rapport au montage visuel offre de nouvelles possibilités de développement et de perfectionnement du montage [cinématographique].

LES PREMIÈRES EXPÉRIMENTATIONS SONORES DOIVENT SE FAIRE DANS LE SENS DE LA « NON-COÏNCIDENCE » AVEC LES IMAGES.<sup>67</sup> (Rapporté par Weis et Belton, 1985, p. 84)

### 3.3.3 Le silence

Un effet peut-être inattendu avec l'arrivée du son au cinéma est l'apparition du silence qui peut être considéré comme un élément sonore au même titre que les dialogues, le bruitage, les effets sonores et la musique. Il se présente d'abord dans les films hybrides. Ce contraste entre les séquences sonorisées et les séquences muettes peut apparaître comme une indélicatesse qui met en lumière les lacunes technologiques particulièrement en ce qui a trait à la possibilité d'enregistrer de la musique de fosse. D'un point de vue narratif, le silence provoque un effet dramatique qui permet aux spectateurs de saisir la gravité du plan. Il est donc très tôt utilisé comme un élément qui trouve sa place dans la palette sonore. « Les réalisateurs commencèrent à inclure des passages de silence. Ces passages sont différents des silences des films partiellement sonores parce qu'ils utilisent l'absence de dialogue comme contraste dramatique<sup>68</sup>. » (Crafton, 1997, p. 16)

<sup>65</sup> D'autres films issus d'un cinéma que nous avons qualifié d'« audiovisuel » et qui nous semblent davantage en accord avec l'idée du contrepoint pourraient être évoqués. *L'homme qui ment* (Robbe-Grillet, 1968) ou, à la limite, *L'année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961). Dans ces deux exemples, il y a non-coïncidence *dans le temps* entre l'image et le son.

<sup>66</sup> A Statement (*Manifeste du contrepoint orchestral*)

<sup>67</sup> « ONLY A CONTRAPUNTUAL USE of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection. THE FIRST EXPERIMENTAL WORKS WITH SOUND MUST BE DIRECT ALONG THE LINE OF ITS DISTINCT NONSYNCHRONIZATION WITH THE VISUAL IMAGES. »

<sup>68</sup> « Filmmakers began incorporating passages of silence. These sections were different from the silence of the part-talkie because they used the absence of dialogue for dramatic contrast. »

Quand on parle de silence, on veut principalement signifier du silence de la parole. Pour Jost, « [...] le silence n'est pas l'absence de tout bruit : il serait plus juste de dire qu'il est le résultat d'une action de l'une des sources sonores sur les autres, dont le succès se solde par la réduction au silence. » (Abel et Altman, 2001, p. 272) Le silence n'est jamais vraiment silencieux et même s'il l'était, il ne signifierait pas la fin de l'action, du mouvement et du temps, mais plutôt, comme dans l'exemple précédent, il suggérerait le plus souvent une suspension du temps chronologique réel causé par la perte de référence temporelle portée habituellement par le son. Le silence « sonorisé » marque un espace temporel, il ne s'agit pas d'un vide, la présence d'un certain son souligne que le temps passe. Dans *The Broadway Melody* (Beaumont, 1929), la musique n'est jouée qu'à l'écran, pendant les numéros. Quand le personnage de Queenie se retrouve dans la chambre de Jock, elle devient subitement songeuse, il s'ensuit un long silence de plus de douze secondes sur un plan fixe du visage de la jeune fille qui laisse toute la charge émotive à l'imaginaire du spectateur. Ici, le silence est plus efficace que la musique et exprime un temps riche atteignant un haut niveau significatif : « Aucun art visuel n'a pu représenter le silence, parce que celui-ci n'est pas un état, mais quelque chose qui survient. Un événement pour l'homme. Une rencontre. Le silence n'a de signification que là où il pourrait y avoir du bruit. Là où il est intentionnel. » (Balazs, 1977 [1930], p. 242)

### 3.4 Un cinéma téléphonique

Le cinéma qui, depuis ses débuts, est un art de représentation qui pouvait jouer avec l'ambiguïté, les nuances, la photogénie et la durée souple, doit maintenant conjuguer avec l'élément sonore, qui permet plus difficilement ces formes artistiques. Un certain cinéma sonore aura comme pivot central le dialogue, et ce, essentiellement par la conjonction de deux circonstances soit l'influence sur les plateaux des technologies et des techniciens issus directement de la téléphonie et une tendance vers un cinéma de plus en plus narratif.

Les années 1920 et 1930 marquent une période de grande expansion du réseau téléphonique à travers les États-Unis et le téléphone prend une place de plus en plus grande dans le quotidien de la population. Un des deux grands protagonistes dans la sonorisation des films, AT&T, œuvre dans le domaine de la téléphonie. Ce sont ses appareils, d'abord destinés au monde des communications, qui seront utilisés pour les tournages et ce sont ses techniciens

qui prennent en charge l'aspect sonore du cinéma. Pas étonnant que l'on verse dans un cinéma orienté vers la parole. Cette affiliation téléphone/cinéma ira jusqu'à amener chez certains producteurs une volonté de donner aux premiers dialogues une « couleur » téléphonique : « en 1931, le preneur de son utilise des bonnettes, des réflecteurs pour microphones et des filtres électroniques pour diminuer l'effet de proximité et pour ajouter de la distorsion délibérément comme pour les conversations téléphoniques<sup>69</sup>. » (Bordwell, Staiger et Thompson, 1985 p. 301)

Cette influence de la téléphonie amène, entre autres problèmes, les premiers dialogues à adopter le même débit que les conversations téléphoniques de l'époque : chaque réplique est suivie d'une pause. « La peur de paroles inaudibles freine l'aisance des dialogues d'une partie de la production des *Majors*. » (Barnier, 2002, p. 146) Ce manque de naturel impose une certaine lenteur qui ne reflète pas le temps chronologique réel et ralentit le défilement des images : il faut plus d'images pour tourner une même scène qui aurait été résumée en un seul carton. Un style de cinéma, la comédie, échappe à cette lenteur, le genre exigeant un « timing » bien particulier.

Il arrive aussi que le dialogue, plutôt que de s'insérer à l'image, vienne s'y ajouter. Ces informations complémentaires additionnées à l'action et au mouvement rendent possible le piège de la redondance : « La plupart du temps, nos yeux ont déjà compris et l'on est obligé d'écouter ce qui est dit. » (Balazs, 1977 [1930], p. 257) Cette tangente vers le dédoublement d'informations montre bien que l'adaptation au parlant semble plus motivée par des considérations techniques que conceptuelles. Les gens de cinéma doivent d'abord s'adapter à une technologie et ils sont en ce sens appuyés, nous l'avons vu, par des techniciens proches des fournisseurs de cette technologie, soit les compagnies d'équipements de radiodiffusion et de téléphonie. « Pendant les années 20, les laboratoires Bell ont mis beaucoup d'efforts pour découvrir les propriétés sonores spécifiques qui rendent une communication orale compré-

---

<sup>69</sup> « [...] by 1931 the recordist had his wind gags, microphone baffles, and electric filters to compensate for boomy sets or to distort speech deliberately (as for telephone conversations).

hensible.<sup>70</sup> » (Altman, 1992, p. 122) C'est donc une technologie centrée vers l'intelligibilité, plutôt que sur le réalisme, qui sera développée pour le cinéma et qui dominera pendant quelques années.

Bien sûr, la parole avait aussi sa place au cinéma muet, mais ces dialogues non entendus n'avaient aucun rythme, ni longueur à respecter. Tout se disait en quelques mots sous forme d'intertitres qui ont peu d'attaches à une forme temporelle, si ce n'est que de laisser le temps nécessaire aux spectateurs d'en lire le contenu. Ces intertitres servaient le récit, mais au détriment du rythme narratif qui s'en trouvait interrompu. De la façon dont l'action, le mouvement et le temps restent suspendus, Chion dira du carton : « [...] il reste intercalé par montage, comme corps étranger, dans le cinéma; en somme, il ne s'amalgame pas à l'image. » (Chion, 2003, p. 18) Ce qui amène à une gestion relâchée du temps.

Cette temporalité poreuse est due premièrement à l'absence de paroles qui permet une grande souplesse temporelle et, deuxièmement à la présence d'intertitres qui amènent un décalage dans le temps. La flexibilité vient du fait que le temps n'a pas à être arrimé à la parole. Chion parle de parole élastique : « Souplesse qui, malgré les évolutions du cinéma vers une nouvelle plasticité du temps, n'a toujours pas été complètement récupérée. » (Chion, 2003, p. 19)

L'intertitre amène aussi un décalage dans le temps. Il y a arrêt, recul et re-départ du flot naturel du temps : la parole est dite, arrêt, recul, et vue, ce qui rend presque impossible la simultanéité. Cette visibilité différée ne sera plus présente en cinéma sonore et encore moins pour le cinéma audiovisuel, car le dialogue vient formater temporellement l'image et une véritable jonction se fera entre l'image et le son. « [A]u lieu d'une image vue *et* d'une parole lue, l'acte de parole devient visible en même temps qu'il se fait entendre, mais aussi l'image visuelle devient lisible, en tant que telle, en tant qu'image visuelle où s'insère l'acte de parole comme composante. » (Deleuze, 1985, p. 303) Le son fait voir comme l'image fait entendre,

---

<sup>70</sup> « Throughout the twenties, Bell Labs labored hard to discover the exact properties of sound that make speech comprehensible. »

mais le son a la double capacité de faire voir dans le temps : soit le présent ou l'interactif et l'avant et l'après ou le virtuel.

Dialogue et cinéma narratif s'entraînent mutuellement l'un vers l'autre. La parole vient renforcer l'aspect narratif et le désir d'une plus grande narrativité amène la parole. « [T]out ce que le son a apporté a été la consolidation du cinéma narratif classique hollywoodien du début des années 1930<sup>71</sup>. » (Gomery, 2005, p. 139) Le parlant achève donc ainsi le glissement déjà amorcé vers un cinéma plus narratif. Les dialogues renforcent l'aspect « récit » du cinéma qui nécessairement implique le temps. « Un début, une fin : c'est dire que le récit est une *séquence temporelle*. » (Metz, 1968, p. 27) C'est sur une ligne de temps que se construit la trame narrative ce qui, par le fait même, entraîne l'écriture d'un scénario. Il est bien sûr admis qu'il existait une certaine forme d'élaboration des scénarios au temps du cinéma muet, mais l'arrivée des dialogues exige, de façon presque incontournable, une telle écriture. « Nulle part ailleurs ce changement [l'arrivée du son] ne s'est fait sentir que dans les méthodes de direction et l'écriture des scénarios<sup>72</sup>. » (Hays, 1929, p. 61) Contrairement aux intertitres, les dialogues « entendus » ne peuvent s'écrire après le tournage. La mise en scène doit tenir compte de la linéarité orientée et difficilement divisible de la parole. Il est rare qu'une ligne de dialogue puisse être arbitrairement coupée et il devient hasardeux de ne pas tenir compte du rythme, de la respiration et de l'organisation d'une conversation au cinéma, sous peine d'en perdre le naturel et l'intelligibilité. « Cette impossibilité, dans le cinéma sonore, de résumer, de condenser une parole [...] restera pour lui une vraie difficulté. » (Chion, 2003, p. 19)

Le dialogue exige un scénario « minuté » ou plutôt formaté aux impératifs du temps. Ce qui implique que bien avant le début du tournage, le film est déjà temporellement organisé non seulement par les actions et les déplacements, mais aussi par le rythme et la longueur des répliques. Epstein disait en 1947 : « Ainsi, il a pu sembler que le parlant rendait inutile toute

---

<sup>71</sup> « all the coming of sound caused was the solidification of the classic Hollywood narrative film style as 1930 commenced. »

<sup>72</sup> « Nowhere has this change been so noticeable as in the methods of direction and of scenario writing. »

construction de découpage, autre que celle donnée d'avance par la coupe des répliques et des phrases. Si, tout de même, on admet qu'il y a parfois des modifications à apporter à la régularité de ces césures syntaxiques, ce sont fantaisies que, selon ce système, on remet à un hasard ultérieur, celui du montage. » (Epstein, 1975 [1947], p. 104)

Ce montage qui s'en remet au « hasard » est beaucoup plus régi par les contraintes apportées par le défilement, qui se veut des plus naturels, des répliques. « Au début des années 1930, les monteurs commençaient à comprendre l'importance de la finesse (c.-à-d. doux et imperceptible) de ce que l'on pourrait nommer “ les points de coupe de dialogue ” [...] <sup>73</sup> » (Salt, 1992, p. 217) Chaque ligne de dialogue comporte un élément temporel difficilement manipulable. Ces lignes, individuellement, mais aussi combinées à d'autres, dressent la trame sur laquelle se construit le montage. Ce dernier devient tributaire de l'action illustrée, il doit aussi composer avec le temps nécessaire à la parole de se dire. Ce qui place le dialogue, et sa composante temporelle intrinsèque, au premier plan : « le cinéma parlant est cet art qui permet de chronométrer les temps et les intervalles de parole, et de leur donner un poids significatif. » (Chion, 2003, p. 312)

Cette nouvelle considération pour la parole, donc pour le temps, change la façon de penser le cinéma. « [Le son] a contribué à une orientation décisive de l'espace, du temps et de la narration et à une codification rigide du récit cinématographique autour de conventions que l'on nommera “découpage classique”<sup>74</sup>. » (Neale, 1985, p. 95) On assiste alors à un cinéma qui s'inspire des pratiques théâtrales dans lesquelles le dialogue est au centre de l'action :

Dans les films classiques qui l'emploient, ce dialogue de type théâtral est à ce point central que ses articulations organisent souvent le découpage filmique : les changements de point de vue de la caméra et les jeux de scène verbo-centreurs soulignent et ponctuent le jeu des questions et des réponses, les silences éloquents, les prises de parole qui font coup de théâtre... (Chion, 2003, p. 64)

<sup>73</sup> « At the beginning of the thirties editors were beginning to realize the importance of what might be called the “dialogue cutting point” for making weak (i.e., smooth, unnoticeable) [...] »

<sup>74</sup> « [Sound] contributed both to a decisive orientation of space, time and narrative around individualised characters and to a rigid codification of cinematic story-telling according to the conventions of what has come to be termed ‘classical *découpage*’. »



### 3.5 Un cinéma radiophonique

Si l'apparition du son au cinéma se fait en utilisant les technologies dérivées du téléphone<sup>75</sup>, elle se fait aussi par des technologies issues de la radio<sup>76</sup>, donc plus près de l'aspect musical. C'est dans ce contexte que naît, avec le cinéma « parlant », le film musical. C'est donc sans surprise que le « premier » film parlant<sup>77</sup> est une comédie musicale, « [...] genre le plus emblématique du cinéma parlant [...] » (Masson et Mouëllic, 2003, p. 77) De plus, des considérations commerciales justifient ce choix : à cette époque, les spectacles musicaux font fureur et voir apparaître le nom d'une de ses vedettes sur l'affiche d'un film attire les foules. Aussi, ces productions deviennent de véritables locomotives pour la vente de disques et de musique en feuilles relatifs au film.

La comédie musicale est un exemple probant de l'image qui doit s'adapter au son et en respecter la durée en s'assujettissant à celle-ci. À ce sujet, elle s'apparente aux films d'animation. Là encore, la musique (et les dialogues) est enregistrée avant la production des dessins et du tournage. Le son est la trame temporelle et narrative sur laquelle se synchronisent les images. Il apparaît impossible de synchroniser un orchestre sur des images comme celles présentées dans *The Skeleton Dance* (Disney, 1929). Pour les séquences chantées ou dansées des comédies musicales, les pièces musicales étant écrites avant le tournage, toute la mise en scène en dépend. Au tournage, le son joué sur le plateau détermine la longueur de l'image, donc la durée des plans et séquences. La musique peut être jouée à partir d'un enregistrement, mais au début du cinéma sonore, le processus de postsynchronisation étant compliqué, on préfère la présence de l'orchestre. (Bordwell et Thompson, 1995, p. 124)

Cette pratique est peut-être à l'origine d'un phénomène remarqué qui est que souvent la musique jouée dans les premiers films sonores n'est que diégétique. À l'exception des films hybrides, plusieurs films font voir à l'image l'origine de la musique entendue. *The Broadway Melody* (Beaumont, 1929) en est un bon exemple : la musique ne se faire entendre que lors des numéros de music-hall. Même chose pour *Der blaue Engel* (von Sternberg, 1930),

<sup>75</sup> AT&T : American Telephone and Telegraph Company.

<sup>76</sup> RCA : Radio Corporation of America.

<sup>77</sup> *The Jazz Singer* (Crosland, 1927).

comme s'il fallait justifier à l'image le fait que l'on entende de la musique : dans la classe, le chant des enfants n'est entendu que lorsque la fenêtre est ouverte. Si on ne trouve pas de justifications « visuelles », il n'y a pas de musique. Le concept de la musique de fosse, pourtant omniprésente dans l'accompagnement des films muets, semble avoir été oublié si ce n'est pour le générique d'ouverture qui est presque toujours musicalisé.

Cette utilisation exclusive de la musique d'écran vient cautionner le temps réel. Il y a simultanéité entre l'image et le son qui, lui, est joué en continuité, sans interruption, donc dans une temporalité chronologique réaliste et inaltérée. La musique d'écran suggère une continuité qui ne correspond pas tout à fait avec le temps chronologique réel, mais plutôt un temps chronologique réaliste, compatible avec le cinéma classique, qui vise le réalisme et trouve dans le son un allié : « Fondamentalement, le son au cinéma est conventionnel, non naturel, "réaliste", mais non réel<sup>78</sup>. » (Neale, 1985, p. 96) Dans *Der blaue Engel* (von Sternberg, 1930), la musique que l'on entend lorsque s'ouvre la porte qui sépare les coulisses de la salle de spectacle semble jouer en continuité, mais rien ne nous indique qu'il n'y a pas d'altération entre les ouvertures, au moment où l'on n'entend pas cette musique. Il y a donc apparence de temps réel, mais celui-ci n'est pas assuré. Nous reviendrons sur cette « tricherie » dans le prochain chapitre.

« Malgré » la musique écran, d'autres jeux temporels restent possibles. Dans *All Quiet on the Western Front* (Milestone, 1930), excepté pour le générique d'ouverture, il n'y a aucune musique de fosse et très peu de musique diégétique. À la dernière séquence, le personnage de Paul se terre et entend, sans le voir, un harmonica jouer depuis une tranchée voisine. Le son de l'instrument s'interrompt subitement au moment où Paul est tué d'un coup de feu et s'ensuit un silence. D'un point de vue diégétique, on peut supposer que le joueur d'harmonica a cessé de jouer au moment où il a entendu la détonation de l'arme meurtrière. Une autre explication serait que l'interruption du son signifie le point de vue de Paul qui n'entend plus rien, car il est mort : pour lui, le temps s'est arrêté et cet arrêt est illustré par le silence. « L'homme redoute l'absence du son, car il redoute l'absence de vie. Le silence ultime étant celui de la mort [...] » (Schafer, 2010, p. 365). Ce même arrêt du temps est

<sup>78</sup> « So at this fundamental level sound in cinéma is conventional, not natural, 'realist' but not real. »

constaté lors des numéros dansés des comédies musicales qui permettent momentanément, lors des numéros chantés et/ou dansés, de s'éloigner du schéma classique. Comme le suggère Viva Paci, on passe du narratif au spectaculaire. « Les moments spectaculaires (attractions), se mettent en place avec une temporalité qui leur est propre, se manifestant dans une tension du présent, comme irruption ou alternance entre le montrer et le cacher. » (Paci, 2011, p. 23) Donc même si d'un point de vue strictement pratique, lors des numéros dansés, la musique jouée en « playback » sur le plateau fige le temps dans un carcan préformé, cette dernière crée une nouvelle temporalité distancée de la trame narrative.

En corrélation avec le progrès des technologies sonores, la musique de fosse apparaîtra dans le cinéma sonore et ne tardera pas à reprendre la place de guide émotif laissée par la musique d'accompagnement du cinéma muet sous forme d'*underscoring*<sup>79</sup>. Bien qu'ayant un rôle un peu moins structurant que pour les comédies musicales, on peut remarquer que dès 1933, un film comme *King Kong* (Cooper & Schoedsack, 1933) comprend de longues séquences de musique écrites par Max Steiner. (Bordwell et Thompson, 1995, p. 125). C'est ce même Steiner qui produira la trame sonore de *Gone with the Wind* (Fleming, 1939), dont les 238 minutes sont presque entièrement musicalisées. Cette musique « mur à mur » représente une économie de moyens en suggérant une émotion peut-être mal définie par le jeu des comédiens. Dans la forme la plus classique du cinéma parlant, les dialogues portent la narration et la musique porte l'émotion. Donc, les dialogues et les effets sonores (peut-être même l'image dans certains cas) ne seraient qu'artifices techniques représentant la réalité, alors que la musique — dans la lignée de la « musicalité des images » d'Eisenstein — plonge le spectateur dans un bain émotionnel. Cette musique vient ainsi témoigner d'une réalité qui dépasse l'image, qui va même au delà de sa dimension hors-cadre. « Lorsque le cinéma est devenu parlant, le hors-champ semble avoir trouvé d'abord une confirmation de ses deux aspects : d'une part les bruits et les voix pouvaient avoir une source extérieure à l'image visuelle; d'autre part une voix ou une musique pouvaient témoigner pour le tout changeant, derrière et au delà de l'image visuelle. » (Deleuze, 1985, p. 235)

<sup>79</sup> Nous n'avons pas trouvé de traduction française qui, à notre avis, soit satisfaisante. La musique *underscore* représente une sous-catégorie de la musique de fosse. Elle se distingue par une présence discrète, quasi continue, sous les dialogues.

On peut aussi souligner les raisons techniques. La musique vient remplir des vides qui laisseraient paraître le bruit des coupes et mériteraient un montage sonore plus complet surtout en ce qui a trait aux sons ambiants. Toute l'action de *The Lost Patrol* (Ford, 1934) se déroule dans une oasis au milieu du désert où se réfugie, pour se protéger d'éventuelles attaques, un groupe de soldats égarés. La musique (toujours de Steiner) habite l'espace qui autrement ne pourrait être habité que par le vent.

Cette même musique vient structurer temporellement un espace et une durée dont les contours restent difficiles à tracer, ce qui n'est pas sans évoquer une situation de temps pur. La durée de la réclusion des soldats reste floue. Il y a succession du jour et de la nuit, mais aucune forme de décompte chronologique fiable. De plus, aucun repère visuel hors de l'oasis, il n'y a que les dunes, ce qui renforce cette impression d'isolement et de temps suspendu. On se rapproche de ces espaces vides de certains films d'Ozu ou d'Antonioni évoqués par Deleuze.

Or, ce qui caractérise ces espaces, c'est que leurs caractères ne peuvent pas s'expliquer de façon seulement spatiale. Ils impliquent des relations non localisables. Ce sont des présentations directes du temps. Nous n'avons plus une image indirecte du temps qui découle du mouvement, mais une image-temps directe dont le mouvement découle. Nous n'avons plus un temps chronologique qui peut être bouleversé par des mouvements éventuellement anormaux, nous avons un temps chronique, non chronologique, qui produit des mouvements nécessairement « anormaux », essentiellement, « faux ».

La musique de Steiner, par son omniprésence, vient aplanir l'effet ci-dessus mentionné en martelant un tempo, en soulignant les différents moments et actions, en délimitant un espace et en marquant, tant soit peu, une certaine chronologie.

Il faut aussi ajouter, plus simplement, que le type de musique utilisée, à consonance orchestrale, génère des pièces plutôt longues qui se découpent mal en courtes séquences. « Les musiciens et les techniciens de son ont senti que les bois entraient en conflit avec les dia-

logues et ont dirigé leur préférence vers les cordes<sup>80</sup>. » (Gorbman, 1987, p. 78) Ce qui amène nécessairement un penchant vers le romantisme et ses grands épanchements.

Malgré la présence de la musique, les dialogues gardent leur rôle hiérarchisant. « Aux États-Unis, la pratique de diminuer le volume de la musique derrière les dialogues plutôt que de l'éliminer, était déjà de rigueur<sup>81</sup>. » (Gorbman, 1987, p. 77) Dans les années 1930, Western Electric avait mis au point un appareil qui fonctionnait en ce sens : l'« Automatic balance regulator ». (Bordwell et Thompson, 1995, p. 125) Il est pratique courant pour la musique de se « taire » en présence des dialogues ou plutôt de se retirer, laissant par le fait même aux dialogues le soin de porter le temps. Même si la musique porte en elle une certaine temporalité, c'est comme si la référence au temps chronologique réel des dialogues était plus fiable : la perception du temps portée par la musique restant tributaire du tempo de celle-ci. Les pièces musicales, par leurs apparitions, viennent pondérer le temps et prennent sur elles le rôle de « structurer » le cinéma : « Certes, la musique n'y est que présence sonore, mais cette présence s'avère indispensable pour faire valoir le temps des images. » (Burch, 1969, p. 132) Ainsi, la musique prend déjà son rôle temporel en marquant le début et la fin des séquences, en assurant les transitions et en soulignant les ellipses.

Une autre façon d'utiliser la musique de fosse est de combler les passages sans dialogues des films hybrides. Dans *Sous les toits de Paris* (Clair, 1930), de longues séquences ne sont occupées que par une musique extradiégétique utilisée comme à l'époque du muet et ayant peu de lien avec la trame narrative. Elle ne sert que de remplissage. Par contre, d'autres films, *L'Atalante* (Vigo, 1934) en est un bon exemple, marquent une évolution. La musique n'y est pas qu'un élément ajouté, elle s'intègre à la trame narrative et à l'émotion en pénétrant les images dans ce lien audiovisuel déjà évoqué :

---

<sup>80</sup> « Musicians, and soundmen felt that woodwinds create unnecessary conflict with human voices, and they stated a préférence for strings. »

<sup>81</sup> « In the United States, the practice of lowering the volume of music behind dialogue, rather than eliminating it, was already *de rigueur*. »

À part cela, on retrouvera vite dans le cinéma sonore les pratiques et les codes de la musique du muet, à la différence près, capitale, que la musique deviendra enregistrée, corps et âme, avec le film.

Dans le parlant, la musique devient en effet du son. (Chion, 2003, p. 17)

Ce faisant, par sa parfaite intégration, en devenant un élément quasi indiscernable des autres sons, des dialogues et des images, la musique dépasse son aspect métronomique pour évoquer un temps plus près du temps pur.

C'est un effet semblable que l'on retrouve avec les comédies musicales. Dans *Top Hat* (Sandrich, 1935), pour la scène du kiosque sous l'orage, nous sommes en droit de nous demander sur quelle musique dansent Fred et Ginger. Les spectateurs l'entendent, Fred et Ginger semblent l'entendre et le fait qu'ils dansent ensemble suggère qu'ils entendent la même musique et pourtant l'absence visuelle de musiciens nous amène à considérer qu'il s'agit de musique de fosse. La comédie musicale est en ce sens une catégorie de film à part. La gestion du temps y est particulière : « [...] la comédie musicale ne se contente pas de nous faire entrer dans la danse, ou, ce qui revient au même, de faire rêver. L'acte cinématographique consiste en ceci que le danseur lui-même entre en danse, comme on entre en rêve. » (Deleuze, 1985, p. 84) Pour Deleuze, ces segments dansés relèvent du rêve, donc d'une autre temporalité, mais à l'intérieur même d'un imaginaire qui est celui du film et qui possède sa propre temporalité. Il y a confusion des réalités (Deleuze, 1985, p. 82) et modification du temps narratif au profit d'un temps rêvé ou spectaculaire. « [...] la comédie musicale se présente avec une suite alternante de moments qui font avancer le récit avec une temporalité proprement narrative, et des moments où la temporalité narrative est interrompue dans un présent continu, des moments organisés selon un principe principalement de *monstration*. » (Paci, 2011, p. 117) Il y a donc suspension du temps chronologique réel qui bascule dans un temps onirique et qui rend criante une modification temporelle aux frontières mal définies. « Jamais autant que chez Minnelli, la comédie musicale n'a approché d'un mystère de la mémoire, du rêve et du temps, comme d'un point d'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. » (Deleuze, 1985, p. 87)



### 3.6 Pas de renversement : l'évolution suit son cours

Pour Deleuze, le son n'est qu'une nouvelle forme d'image qui s'ajoute à un système déjà formé d'images : « Ce pourquoi, la coupure du muet au parlant n'a jamais paru l'essentiel dans l'évolution du cinéma. » (Deleuze, 1985, p. 343) Cet avis semble partagé par le public, les artisans et l'industrie. Dans un livre publié en 1929, Will H. Hays souligne ainsi l'avènement du son : « L'effet immédiat du son a été une augmentation des entrées par millions<sup>82</sup>. » (Hays, 1929, p. 61) Cette dernière citation ne relève aucun grand bouleversement cinématographique. Il y eut certains ajustements dans les méthodes, mais la plupart ont été temporaires et le cinéma est redevenu tel qu'il était avant le son dès 1933, en ce sens qu'il s'est raffermi dans sa volonté d'adopter sa forme classique. « L'arrivée du son au cinéma américain n'était pas une révolution, mais une évolution industrielle graduelle et systématique<sup>83</sup>. » (Gomery, 2005, p. 151) On peut considérer que le son s'inscrit dans cette évolution par l'arrivée du temps sous la forme d'une conformité de la durée au temps réaliste et d'une certaine standardisation.

La première durée à être standardisée est celle de la projection. La vitesse des premières projections cinématographiques était déterminée par la cadence avec laquelle l'opérateur activait la manette du cinématographe. Basée sur une vitesse souhaitée de 16 images/seconde, celle-ci pouvait varier de 12 à 24 images/seconde. Il y avait donc un flottement assez important, mais qui influençait peu la perception des images. Comme mentionné plus tôt, l'image tolère très bien les ralentis et les accélérés. Les exploitants désirant augmenter le nombre de séances par soirée, il était pratique courante d'accélérer la vitesse de projection à plus de 24 images/seconde. C'est cette vitesse qui a été choisie lorsqu'est arrivé le parlant. La reproduction du son étant très sensible à toutes les variations de vitesse, il devenait impératif de la stabiliser et de la standardiser comme le rapporte cet extrait du brevet déposé par Gaumont en 1909 :

---

<sup>82</sup> « The immediate effect of sound has been to increase attendance at motion picture theatres by millions. »

<sup>83</sup> « The coming of sound to the American cinema was not a revolution, but a systematic, gradual industrial evolution. »

En principe, la vitesse du cinématographe, ou pour mieux dire le nombre d'images transmises par seconde, n'est pas absolu, notre œil pouvant supporter des écarts de vitesse sans être choqué, tandis que l'oreille ne permet pas au phonographe la moindre variation de vitesse, car il en résulte non seulement un changement dans les hauteurs des sons, mais aussi dans leur rapport [...] (Chion, 1985, p. 59)

Il en est de même pour la vitesse de tournage et toutes les techniques qui l'entourent et qui se développent dans le contexte d'industrialisation hollywoodien :

Une des conséquences les plus importantes du passage au parlant [a été] l'obligation de stabiliser à 24 images par seconde la vitesse, jusque-là relativement libre et fluctuante, de prise de vue et de projection, faisant du cinématographe un chrono-cinématographe, un art enregistreur du temps et pas seulement du mouvement. (Chion, 2003, p. 99)

Cette pratique de vitesse stable jette déjà les bases d'un temps contrôlé et est une conséquence directe de l'arrivée du son, surtout pour ce qui est du dialogue, qui « reste contraint à une netteté et à une stabilité perpétuelles. » (Chion, 2008, p. 143) Le cinéma sonore tourne autour de la voix pour toutes sortes de raisons technologiques et formelles, mais aussi, il est dans la nature même de la parole humaine d'être l'élément central de la communication. « Autrement dit, dans n'importe quel magma sonore, la présence de la voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle. » (Chion, 1982, p. 15) Toutes les conversations sonores sont une suite de sons chronologiquement organisés dans le temps. Elles constituent l'élément sonore principal autour duquel gravite le cinéma narratif parlant des années 30 tout en imposant leurs contraintes temporelles qui obligent les plans et séquences à respecter la durée chronologique du temps réel.

La musique aussi possède son propre temps — le métronome ne marque-t-il pas le nombre de pulsations à la minute? — qui vient structurer le temps-image. Particulièrement pour ce qui des comédies musicales, qui foisonnent en ce début de l'ère du parlant. La mu-

sique vient changer la façon même de tourner le cinéma par une inversion des priorités : ce sont les images qui viennent « remplir » la durée des pièces jouées<sup>84</sup>.

Si le montage au cinéma est la création du temps, les éléments sonores en sont la matière. Cette nouvelle matière qui, au départ, sert à faire le moule où prend forme le temps chronologique réel permettra plus tard de modeler un temps pur. « [Le son] met directement en cause notre sentiment du temps : ce qui est avant, après. » (Schaeffer, 1966, p. 216) Manipuler le son implique alors forcément de manipuler le temps. Ce temps avec lequel il faudra composer et qui transformera peu à peu le cinéma de générateur de mouvement à générateur de temps.

---

<sup>84</sup> Un film illustrera à la perfection ce principe : *Les parapluies de Cherbourg* (Demy, 1964).

## Chapitre 4 :

### Le temps pur du cinéma audiovisuel

« Et "*Potemkine*", à cet endroit, s'évadait stylistiquement des structures du "film muet avec illustration musicale" pour passer dans un nouveau domaine : *le film sonore*, où les authentiques représentants de ce genre d'art vivent dans l'unité confondue des images musicales et visuelles, *créant ainsi l'image unique d'une œuvre audiovisuelle*. » (Eisenstein, 1976a [1945-1947], p. 91) Ainsi donc, pour Eisenstein, le cinéma arrive à une intégration complète de l'image et du son et *Bronenosets Potyomkin* (Eisenstein, 1925) en serait une illustration. Bien que nous reconnaissons que l'intégration sonore au cinéma a débuté bien avant la maîtrise technologique et l'exploitation commerciale du son, nous situons plutôt cette fusion, le cinéma audiovisuel, avec le raffermissement des pratiques sonores des années 1930 et 1940.

Le son, qui peu à peu délaisse ses rôles classiques d'indice narratif ou d'élément décoratif qui vient cautionner le réalisme, devient porteur de sens, mais aussi porteur de temps. Chion pose la question suivante : « Combien de temps faut-il au temps pour qu'il durcisse? » (Chion, 2003 p. 91) De notre point de vue, la maîtrise du temps étant une conséquence directe de l'arrivée du son au cinéma, cette question pourrait être : à partir de quel moment peut-on considérer les pratiques sonores (plus spécifiquement musicales pour Chion) comme étant nettement établies? Bien qu'il faille attendre jusqu'en 1979 pour voir apparaître le terme « Sound Designer » au générique d'un film<sup>85</sup>, on peut considérer que la conception sonore s'est affirmée bien avant. Pour déterminer à partir de quel moment de l'histoire cela s'est produit, Chion exclut le rôle qu'auraient pu jouer les changements technologiques (ruban magnétique, stéréophonie, équipement d'enregistrement mobile) pour privilégier l'intervention de la musique au cinéma et l'utilisation de plus en plus courante et variée des genres musicaux qui auraient pris forme au début des années 1950. (Chion, 2003, p. 100)

Ce rôle privilégié qu'aurait pu jouer la musique nous semble un peu réducteur considérant l'évolution et le rôle de l'ensemble des éléments sonores : « Le moderne implique un

---

<sup>85</sup> *Apocalypse Now* (Coppola, 1979)

nouvel usage du parlant, du sonore et du musical. » (Deleuze, 1985, p. 314) Il y a là certes la musique, mais il y a aussi des façons inédites d'employer les dialogues, de nouvelles perspectives pour les ambiances et les sons spécifiques en ce qui concerne la continuité et la qualification de l'espace. Mais surtout, ces derniers éléments mettent en place un temps qui surpasse sa composante chronologique et permettent une temporalité plus libre, ce qui peut difficilement être attribué à la musique, qui impose ses propres valeurs rythmiques et son découpage linéaire. On considère donc que, bien plus que la musique, ce sont toutes les pratiques sonores qui sont arrivées à maturité.

#### 4.1 L'impact technologique

Bien que nous partagions l'opinion de Chion sur l'inexistence d'un lien direct entre la technologie et l'effet expressif au cinéma (Chion, 2003, p. 196), on ne peut totalement ignorer l'innovation technologique qui ici se présente sous deux formes, soit la portabilité des appareils d'enregistrement sur bande magnétique et la maîtrise des techniques de postproduction. La disponibilité d'appareils d'enregistrement audio portatifs permet de capter le son directement sur place, à l'extérieur des studios, au grand bonheur, entre autres, du cinéma documentaire. Cette pratique renforce l'idée de la captation temporelle, en temps réel et inaltéré, proche du plan-séquence : « Montage interdit » plaiderait André Bazin. (Bazin, 1956, p. 32) Pour certains, ces prises de vues et de sons (espace et temps) simultanées et synchronisées représentent des tranches de temps qui se portent garantes d'une certaine intégrité propre au témoignage : « Fondé sur le décor naturel, sur l'enregistrement des gestes et des comportements, d'essence plus ethnologique que psychologique, [le documentaire] ne peut s'accommoder vraiment de la postsynchronisation, qui détruit toute spontanéité et entache le témoignage de suspicion. » (Gauthier, 1995, p. 54)

Pour d'autres, le son direct coince l'image dans un carcan temporel prédéterminé, rendant le montage, dans son aspect artistique du moins, presque impossible et ils trouvent dans le court-métrage ou le documentaire qui, dans les années 1950 semblaient encore échapper au son direct, la seule planche de salut : « Non [que l'art du montage] ait complètement disparu.

Il a cherché refuge dans le court-métrage<sup>86</sup>. Et pour cause : le parent pauvre du cinéma se construit souvent dans une salle de montage. Il n'est pas esclave du dialogue. La longueur des plans n'est pas déterminée par le son. C'est au contraire l'image qui impose sa durée à la musique, aux bruits, au texte. » (Colpi, 1956, p. 29)

Cet aspect contraignant du son rapporté par Henri Colpi était le lot des premiers films du parlant : le dialogue était d'abord préécrit, puis figé par la captation sur pellicule<sup>87</sup> qui restait éditable, mais manquait peut-être de flexibilité. Le son acquiert grâce à la postsynchronisation une nouvelle souplesse. Même chose pour le montage image qui retrouve ainsi une liberté semblable à celle qu'il avait à l'époque du muet ; la possibilité de réenregistrer le son après le montage crée une interaction qui permet une conception parallèle des images et des sons et souligne le caractère imbriqué des deux médiums : « [Le] cinéma audiovisuel est *la cinématographie de la fusion organique du son et de l'image* en tant qu'éléments commensurables et équivalents de la structuration du film en son entier. » (Eisenstein, 1978 [1945], p. 64) C'est au montage que se font la majeure partie des manipulations temporelles et si celui-ci se trouve libre de sons figés, les possibilités s'en trouvent agrandies. « Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. Prévoir est le propre des deux ; mais ce que l'un cherche à prévoir dans l'espace, l'autre le cherche dans le temps. » (Godard, 1956, p. 30) Aussi, la postsynchronisation permet une indépendance technique qui ouvre sur la création et autorise une autre construction cinématographique. Certains cinéastes iront jusqu'à changer le texte prononcé au tournage pour un nouveau texte dicté au moment de la postproduction :

Dans *À bout de souffle* (Godard, 1960), Godard fait abondamment usage de l'indépendance de la bande-son. Comme *Moi, un noir* (Rouch, 1958), le film est entièrement tourné en muet et postsynchronisé : la spontanéité qui en émane provient en grande partie de cette autonomie. Les voix ont leur propre vie, leur propre durée. Libérées des corps, elles donnent la pulsation au film, son unité, aidées en cela par la musique de Martial Solal. (Mouëllic, 2000 p. 194)

<sup>86</sup> Ici, peut-être que l'auteur considère comme « court-métrage » tout ce qui est cinéma documentaire. Il cite plus loin dans le texte *Nuit et brouillard* (Resnais, 1955).

<sup>87</sup> Ou sur disque.



Cette même liberté s'applique à tous les autres éléments sonores. On peut souligner ici que la relation entre l'image et le son devient des plus paradoxales, il y a autonomie et inter-relation. Sur le plan narratif, le son cesse de servir l'image, de lui être asservi pour acquérir une nouvelle indépendance. Il se suffit presque à lui-même. D'un autre côté, il devient imbriqué à l'image, car il participe lui aussi, avec elle, à la production de sens, et ce, au même niveau : il y a partage égal de tâches. De cette nouvelle relation, l'image en tire bien des bénéfices. Maintenant affranchie de la linéarité textuelle du son, elle reprend une liberté conceptuelle et rend au montage son rôle créateur. Où le monteur assemblait des plans, il peut maintenant concevoir l'espace et le temps, le film et la durée. « [Le montage] porte sur l'image-temps, il en dégage les rapports de temps dont le mouvement aberrant ne fait plus que dépendre. » (Deleuze, 1985, p. 59)

Comme souligné, encore une fois, par Chion (Chion, 2003, p. 196), la différence entre les deux méthodes, directe ou postsynchronisée, reste difficilement détectable et cela importe peu, car l'effet du son sur le temps reste le même. La distinction entre ces deux méthodes n'est que dans la relation avec l'image qui l'accompagne. Au sens strict, le son est toujours capté « en direct ». Que l'on fixe le son en même temps que l'image ou en différé, l'effet déterminant temporel de celui-ci peut être identique. Bien sûr, utiliser les sons directs impose un certain formatage plus rigide établi au moment même du tournage. Tandis que la postsynchronisation, souvent faite après le montage des images, permet une plus grande souplesse dans la construction des durées. Aujourd'hui, utiliser l'une ou l'autre méthode dépend de considérations techniques, artistiques et conceptuelles ou du type de cinéma produit. Par exemple, le cinéma documentaire, dans le but de préserver une certaine intégrité — quoique cela reste discutable — favorisera les sons directs, alors qu'en cinéma d'animation, on n'aura d'autre choix que d'utiliser des sons postsynchronisés pour la piste sonore à l'exception des dialogues qui doivent être enregistrés avant pour rendre possible la détection des labiales qui permettra le dessin des bouches.

## 4.2 Le son comme présence du temps

Tout ce qui est dure. Par sa seule existence, le son donne vie, il devient présence. Cette présence sonore entraîne inévitablement la durée :

[...] Husserl décrit la venue du temps à la conscience en s'appuyant constamment sur l'examen approfondi de deux exemples de perception acoustique : celle d'un son qui dure, puis celle de la mélodie. Deux objets sonores s'imposent comme exemplaires, parce que tout son est, par définition, un objet temporel (*zeitobjekt* : un objet « dont l'être n'est que de durer »). (Campan, 1999, p. 17)

Le son amenant le temps, la maîtrise de la chose sonore entraîne la maîtrise du temps, qui occupe de plus en plus de place au cinéma, ce qui est remarqué par Deleuze. Pour le philosophe, le cinéma s'est retrouvé au milieu des années 1940 dans un état de crise. Il y eut un épuisement des possibilités cinématographiques axées prioritairement sur l'image-action, ce qui a entraîné le passage d'un cinéma essentiellement constitué d'images-mouvement vers un cinéma plus porté sur les images-temps. Le néo-réalisme italien et, plus tard, la Nouvelle Vague symboliseront ce glissement ouvrant la voie du cinéma moderne. En parlant du néo-réalisme, Deleuze soulignera l'apparition de nouveaux signes sous forme d'images dont certaines ont un rapport direct avec la gestion du temps : « Mais, surtout, tantôt ce sont des images subjectives, souvenirs d'enfance, rêves ou fantasmes auditifs et visuels, où le personnage n'agit pas sans se voir agir, spectateur complaisant du rôle qu'il joue lui-même [...] » (Deleuze, 1985, p. 13) Les films ajoutent maintenant le temps comme élément important de leur palette conceptuelle et certains en font leur préoccupation première. C'est le temps comme matière malléable et la durée qui est donnée à voir aux spectateurs.

Quand on parle d'une nouvelle maîtrise du son, on parle principalement d'utiliser le son à des fins autres qu'accompagnement sonore. On lui permet de s'intégrer à l'image, d'occuper l'espace filmique, de remplir ce qui était laissé vide et peu exploité : un voyage n'est plus un départ et une arrivée seulement, c'est à tout l'itinéraire que nous avons droit. Où il n'y avait que mouvements et actions, nous avons attente, souvenirs et passivité, illustrés d'abord par le son, qui crée de par sa présence cet intervalle temporel sur lequel se posent les images. Le son permet de faire du temps.

Le temps est un perpétuel écoulement qui débute et se termine avec l'être. Le son, en tant que présence, donne vie à la durée. Il est phénomène temporel : « Les objets sonores, contrairement aux objets visuels, existent dans la durée et non dans l'espace. » (Schaeffer, 1966, p. 244) Au cinéma, il en est de même, le son est le vecteur du temps. L'image est

séquentielle, elle se compose de temps d'arrêt, d'instants, qui donnent l'illusion du mouvement. Le son, lui, est continu et linéaire, il n'est pas succession d'instants. On peut alors faire un rapprochement avec le modèle proposé par Bergson — rapprochement que le philosophe fait lui-même avec la cinématographie — et qui interroge la vision du temps des physiciens. Pour la science, le temps peut s'illustrer par le mouvement d'un mobile sur une trajectoire déterminée et mesurée par des points identifiés  $T_1$ ,  $T_2$ ,  $T_3$ , ... qui correspondent au temps écoulé.

Alors, considérer l'état de l'univers au bout d'un certain temps  $t$ , c'est examiner où il en sera quand le mobile  $T$  sera au point  $T_i$  de sa trajectoire. Mais du flux même du temps, à plus forte raison de son effet sur la conscience, il n'est pas question ici; car ce qui entre en ligne de compte, ce sont des points  $T_1$ ,  $T_2$ ,  $T_3$ , ... pris sur le flux, jamais le flux lui-même. (Bergson, 1969 [1907], p. 336)

Il est à noter que Deleuze critique le modèle proposé par Bergson et surtout le rapprochement qu'il en fait avec le cinéma. « Mais ce [que le cinéma] donne, on l'a souvent remarqué, ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate. » (Deleuze, 1983, p. 11)

Un fait demeure, le son, en tant qu'entité indivisible, crée le temps par sa seule présence. Il devient l'expression du temps : « car on ne peut concevoir un temps sans se le représenter perçu et vécu. Durée implique donc conscience; et nous mettons de la conscience au fond des choses par cela même que nous leur attribuons un temps qui dure. » (Bergson, 1968 [1922], p. 47) Contrairement à la musique, il reste dans les sons spécifiques ou les effets sonores<sup>88</sup> une grande part de désorganisation, que ce soit aux plans rythmique ou harmonique et qui laisse une liberté considérable dans l'interprétation du temps plutôt que de le figer dans un moule. Mais cette désorganisation n'empêche en rien le son de donner une direction, d'en

<sup>88</sup> Nous réservons le terme « effets sonores » à des sons dont on peut difficilement identifier la source autant de l'image que de la façon dont ils sont générés. Ils sont souvent le fruit de modifications intenses (sons traficotés) de la source sonore originale ou issus d'un appareil de synthèse sonore quelconque. Ils servent à sonoriser des êtres ou des objets plutôt irréels ou une émotion ou sensation (mal de dents). David Lynch en fait bon usage. La présence presque constante d'un son de très basse fréquence qui couvre plusieurs séquences d'*Inland Empire* (Lynch, 2006) en est une bonne illustration.

faire un guide qui nous oriente dans un espace temporel qui autrement resterait mal défini. Le son nous permet de passer de temps à durée. Dès l'instant où un son *est*, il y a durée. Chaque son, même le plus petit, structure et oriente le temps dans un sens logique identifiable et prévisible.

Mais même si nos exercices d'écoute nous incitaient à remettre en cause l'appréciation de la durée, et nous conduisaient d'une conception linéaire des espaces de temps à l'idée que tous les instants du son ne s'équivalent pas dans la durée, rien ne nous éloignait du schéma bien cartésien d'une succession d'instant ; le premier avant le deuxième, celui-ci avant le troisième. Rien par conséquent ne nous suggérait de chercher l'attaque d'un son ailleurs qu'à... son début. (Schaeffer, 1966, p. 217)

### 4.3 Faire du temps : une utilisation différente des éléments sonores

Le cinéma sonore étant devenu principalement narratif, il cède une grande part de l'expressivité au dialogue en lui donnant le rôle de moteur de la narration.

La parole explique tout, s'adjuge le rôle émotionnel, détient la fonction narrative. La caméra ne tente plus de faire parler les objets ou les regards, elle s'attache à cerner l'acteur qui dit son texte, elle s'agrippe à lui. Le sacro-saint rythme n'est plus donné extérieurement par le montage, mais intérieurement par le jeu et la mise en scène. (Colpi, 1956, p. 28)

L'évolution dans l'utilisation des dialogues symbolise les nouveaux rôles donnés aux composants sonores. « C'est comme si, en première approximation, l'acte de parole tendait à se dégager de ses dépendances à l'égard de l'image visuelle, et prenait une valeur par lui-même, une autonomie pourtant non théâtrale. » (Deleuze, 1985, p. 314) D'abord utilisés presque exclusivement à des fins narratives dans le cinéma sonore, les dialogues deviennent un élément du son manipulable et conceptualisé, et ce, nous l'avons vu, avant ou après le tournage. Ces nouvelles utilisations prennent essentiellement trois formes : 1) le dialogue comme remplissage sonore, 2) le dialogue comme élément narratif ne servant pas la ligne narrative, 3) le dialogue comme corps ou ossature sur laquelle se construit la narration. Un point commun à ces trois formes est le glissement du dialogue vers ce que Deleuze identifie à la conversation et qui renvoie loin derrière le recours à l'action : « [la conversation] possède aussi le pouvoir de se subordonner artificiellement toutes ces déterminations, d'en faire un

enjeu, ou plutôt d'en faire les variables d'une interaction qui lui correspond. » (Deleuze, 1985, p. 299)

#### 4.3.1 Le dialogue non narratif

On peut attribuer au dialogue non narratif un rôle de remplissage : « [...] dans un film, en effet, la matière "parole" peut être utilisée non pour sa valeur sémantique, mais comme un élément d'une structure musicale, ou encore, comme bruit contribuant à la production d'une certaine atmosphère sonore [...] » (Odin, 1990, p. 236). C'est en ne servant pas la narration — Deleuze parle de « conversation sonore » —, mais en comblant un vide que le dialogue cautionne le temps qui passe. Alfred Hitchcock, qui a commencé sa carrière à l'époque du muet, a une conception du dialogue qui a peu à voir avec la narration : « Le dialogue doit être un bruit, un bruit qui sort de la bouche des personnages dont les actions et les regards racontent une histoire visuelle. » (Truffaut, Hitchcock et Scott, 1983 [1966], p. 183) Dans *Rope* (Hitchcock, 1948), il y a un plan fixe de près de deux minutes qui montre le personnage de Mme Wilson desservant le coffre qui a servi de table pendant le repas et dans lequel se trouve un cadavre. Le lent mouvement de la femme du coffre vers la table de la salle à manger a pour seul accompagnement sonore une conversation aux propos banals qui cautionne le temps réel. Sans la présence de cette conversation, il aurait difficile de croire au « temps réel »<sup>89</sup> et d'en mesurer la durée étant donné l'absence de référence.

Quand on parle de dialogue comme d'un élément narratif qui ne sert pas la ligne narrative, on parle de dialogue dont les éléments d'informations ont peu ou pas du tout à voir avec la trame narrative principale d'un film. Suivant la logique de Paci, on pourrait considérer que ces dialogues rejoignent la catégorie des éléments attractifs dont font partie les numéros dansés des comédies musicales : « Aussi, nous considérons finalement des instants pourtant ancrés dans la narration comme des moments d'attractions lorsque le plaisir du spectateur est dévié du principe de développement. » (Paci, 2011, p. 82) Ce faisant, le dialogue s'autonomise en devenant un élément autre et qui, souvent, possède son propre temps. Dans *Tirez sur le pianiste* (Truffaut, 1960), la poursuite effrénée dans laquelle est impliqué le personnage de Chico s'arrête complètement pour laisser place à une conversation de ce

<sup>89</sup> Nous reviendrons sur la question de la gestion du temps de ce film plus loin dans le texte.

dernier avec « l'homme de la rue » croisé par hasard et qui porte sur l'amour et le bonheur occasionnés par la vie de couple. Sitôt la rencontre terminée, la poursuite reprend pratiquement au même instant où nous l'avions laissée plus tôt. Comme si durant cette conversation, le temps s'était arrêté, un peu à la manière du temps suspendu — ou rêvé — des numéros de danse des comédies musicales.

[L]'acte de la parole ne s'insère plus dans l'enchaînement des actions et réactions, et ne relève pas davantage d'une trame d'interactions. Il se replie sur lui-même, il n'est plus une dépendance ou une appartenance de l'image visuelle, il devient une image sonore à part entière, il prend une autonomie cinématographique, et le cinéma devient vraiment audiovisuel. (Deleuze, 1985, p. 316)

Comme le dialogue permet une expansion ou plutôt une ouverture dans le temps, il permet aussi de le condenser, ce qui constitue aussi une ouverture dans la chronologie. Une journée entière peut se dérouler le temps d'une seule conversation. Dans *The Graduate* (Nichols, 1967), Benjamin tente de convaincre Elaine de son amour. Il la laisse à la porte d'une classe à l'université en début de cours, pour reprendre la conversation, après une coupe à l'image, à l'ouverture de la même porte à la fin du cours. La conversation se poursuit en continuité sur des moments différents : sur le parvis, au gymnase, à la bibliothèque, etc. Le dialogue reconstruit l'unité temporelle de la journée en quelques plans. Nous assistons à une confrontation entre deux temporalités différentes, soit l'unité chronologique « journée » et l'unité sonore « conversation ». Cette dernière l'emporte en ce qui concerne le temps projection, mais c'est la journée qui l'emporte au plan narratif, soulignant au passage l'acharnement obsessionnel du jeune homme.

Dans *Ma nuit chez Maude* (Rohmer, 1969), le temps est la matière centrale, annoncé par le titre même qui contient l'unité temporelle « nuit ». La présence du personnage de Jean-Louis comme narrateur et le film qui se termine sur la rencontre de celui-ci avec Maude cinq ans après la fameuse nuit nous indiquent que l'histoire nous est présentée sous la forme d'un flashback. La messe situe le début du film un dimanche et, plus tard, il est dit dans la narration de Jean-Louis : « Ce jour-là, le lundi 21 décembre, l'idée m'est venue, brusque, précise,



définitive, que Françoise<sup>90</sup> serait ma femme. » La rencontre chez Maude se fait le jour de Noël (vendredi). Passe la nuit. Jean-Louis rencontre Françoise le lendemain (samedi) et le jour suivant (dimanche), ils vont ensemble à la messe. Le film étant tourné en 1969, le flashback remonte cinq années avant, nous permet de penser que l'action se déroule en 1964. D'ailleurs, le 21 décembre 1964 est un lundi<sup>91</sup> et le fait que la date et le jour soient spécifiquement mentionnés relève de la volonté de situer l'action dans le temps<sup>92</sup>. On peut donc supposer qu'Éric Rohmer, dès l'écriture, en plus de gérer la trame narrative, le scénario, les personnages, le mouvement, les lieux et l'espace s'est soucié avec rigueur de la temporalité, du temps et de la durée. Ces derniers sont des éléments importants de l'idéalisation du film. Ce qui semble être une des spécificités de ce nouveau cinéma : *Tirez sur le pianiste* (Truffaut, 1960), coupé en deux par un flashback de plus de 17 minutes. *Le mépris* (Godard, 1963), qui montre Paul lisant la lettre narrée par Camille au moment où elle est morte, sur des images qui montrent sa fuite. *Cléo de 5 à 7* (Varda, 1962). *L'année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961) ou *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959). Bien que les flashbacks, ou « [...] retours en arrière, qui constituent à partir des années 1940 une des caractéristiques du récit cinématographique classique [...] » (Amiel, 2010, p. 32) soient présents depuis longtemps dans le cinéma, on peut ne pas toujours retrouver cette même rigueur. Dans *The Searchers* (Ford, 1956), la quête dure sept années par le seul fait que c'est ce qui nous est révélé par les dialogues<sup>93</sup> et par le vieillissement de la jeune fille disparue qui passe d'environ dix à dix-sept ans. Par contre, certaines productions sont irréprochables dans leur gestion de temps complexe : *All about Eve* (Mankiewicz, 1950) en est un exemple qui est d'ailleurs souligné par Deleuze.

<sup>90</sup> Personnage dont il ne connaît pas encore le nom.

<sup>91</sup> Il y aurait une certaine ambiguïté en ce qui concerne la voiture utilisée par Jean-Louis : « Après quelques présentations photographiques dans la presse en automne 1964, le nouveau modèle de Renault, la Renault 16 (appelée d'abord Renault 1500) est enfin présentée au public en mars 1965. » [http://www.renault16.com/histoire\\_fr.htm](http://www.renault16.com/histoire_fr.htm)

<sup>92</sup> Nous retrouverons plus tard le même souci avec le film *Cléo de 5 à 7* (Varda, 1962).

<sup>93</sup> Laurie, à sa première rencontre du film avec Martin (scène 113) : « two long years waitin' for you... ». Plus tard, lors de la deuxième rencontre (scène 199) : « One letter in five years... ».

Pour ce qui est plus spécifiquement de la nuit de *Ma nuit chez Maude*, elle est meublée par une conversation entre Maude et Jean-Louis. Le dialogue n'est plus là pour supporter, expliquer ou provoquer l'action, il devient le corps ou la matière centrale de cette action : « l'image-action disparaît au profit de l'image purement visuelle de ce qu'est un personnage, et de l'image sonore de ce qu'il dit, nature et conversation tout à fait banale constituant l'essentiel du scénario. » (Deleuze, 1985, p. 23) Il y a quasi absence de mouvement : tout se déroule dans la même pièce, Jean-Louis se lève quelques fois, mais reste la plupart du temps assis dans un fauteuil et Maude reste au lit, la caméra est fixe et cadre les personnages.

Au plan sonore, deux éléments s'affrontent et agissent sur le temps de façon contraire, soit la parole et le silence<sup>94</sup>. Le dialogue assure la continuité. Il n'y a pas d'interruption, de coupure ou de saut dans le propos. La narration se déroule avec un flot et un débit crédibles. C'est par la conversation, le dialogue comme matière sonore, que se construit la nuit comme entité. La nuit devient *cette* nuit, particulière, par le fait même que rien, en apparence, ne s'y est produit et pourtant, il y a eu changement et évolution : le Tout qui change. « Aussi le tout est-il l'Ouvert, et renvoie au temps ou même à l'esprit plutôt qu'à la matière et à l'espace. » (Deleuze, 1983, p. 29)

Quand le dialogue se tait, apparaît le silence. Ce silence, élément sans attache temporelle, permet une certaine contraction du temps, car tout se déroule un peu vite. La fin du repas, le café, Maude se met au lit, Vital quitte l'appartement, Jean-Louis et la femme conversent, le tout en un peu plus de 35 minutes en temps projection. C'est aussi ce silence qui marque un certain rythme, qui nous place dans une anticipation des répliques et qui permet au temps de paraître plus long : on peut sentir la nuit passer. On retrouve le même effet dans *Schindler's List* (Spielberg, 1993). Une séquence nous montre un ouvrier juif qui est amené dans une cour pour y être abattu par un officier allemand. Le revolver de ce dernier s'enraille, même chose pour un deuxième revolver, puis pour un troisième revolver. L'ouvrier aura donc la vie sauve. Durant toute la scène, le spectateur hésite entre le tragique et le comique et c'est là que se trouve la puissance de cette séquence : une musique aurait inévitablement dirigé le spectateur vers l'une ou l'autre des émotions. De plus, le presque silence de la scène la rend

<sup>94</sup> Il n'y a aucune rumeur de la rue qui se fait entendre dans l'appartement.

quasi interminable, car il n'y a aucun repère temporel linéaire. La musique délimite un début et une fin et donne, inévitablement, un rythme. Elle quantifie le temps. « Eisenstein créait la notion d'*image lue*, en rapport avec le musical, mais là encore c'était parce que la musique faisait voir en imposant à l'œil une orientation irréversible. » (Deleuze, 1985, p. 320) Elle le fait encore et toujours.

#### 4.3.2 L'effet des effets sonores

L'utilisation des autres sons, bruitage, sons spécifiques, effets sonores, se transforme aussi peu à peu et c'est dans leur relation avec l'image que cela est le plus apparent : le son cesse d'être une conséquence de l'image. « Le son [...] entre dans des rapports profondément créateurs avec le visuel, puisque tous deux cessent d'être intégrés dans de simples schèmes sensori-moteurs. » (Deleuze, 1985, p. 90) Cette nouvelle autonomie sonore apporte de nouveaux aspects au langage cinématographique, ouvre de nouvelles dimensions et permet incidemment un travail sur le temps.

La richesse imaginative des effets sonores du réalisateur Jacques Tati et surtout l'abondance de ceux-ci illustrent bien la relation son et temps. Déjà en 1953, Bazin, en parlant du film *Les vacances de Monsieur Hulot* (Tati, 1953), soulignait l'aspect temporel de la production : « Jamais, sans doute, le temps n'avait à ce point été la matière première, presque l'objet même du film. » (Bazin, 2002 [1953], p. 44) À ce sujet, il attribuait au son un rôle primordial, remarquant au passage un autre renversement de priorité que celui du temps sur le mouvement : celui du son sur l'image ; « Mais davantage que l'image, la bande sonore donne au film son épaisseur temporelle. » (Bazin, 2002 [1953], p. 46) On peut en ce sens évoquer la séquence de la table de ping-pong qui tire son effet comique bien plus du son que de l'image, mais plus encore, sa structure narrative même est soutenue par la sonorité de la balle. Enfin, Bazin constate, comme précédemment exprimé, que le son vient systématiser le temps et définir la durée : « Seul M. Hulot n'est jamais à l'heure nulle part, parce qu'il est seul à vivre la fluidité de ce temps où les autres s'acharnent à rétablir un ordre du vide : celui que rythme le déclic de la porte battante du restaurant. » (Bazin, 2002 [1953], p. 46)

Dans une optique de travail sur le temps ayant une forte composante sonore, *Playtime* (Tati, 1967) est un film au nom prédestiné : *Play Time : Le temps de jouer*, mais aussi *Jeu de*

*temps* ou *Jouer avec le temps*. Encore ici, le son donne une dimension temporelle à l'image. Dans la séquence où M. Hulot assis attend l'arrivée du directeur qui se pointe au bout d'un long couloir, le son des pas de l'homme a une régularité métronomique qui nous permet d'apprécier la distance et le temps qu'il faut pour la franchir. Mais surtout, ce son rend possible la mise en forme de l'attente. Comment illustrer cette durée, la quantifier, la qualifier, sans aucun repère dans le temps, sans le son ? L'intérêt d'une telle scène serait amoindri à l'époque du muet, la durée y aurait peu de sens. Même chose pour la séquence de l'appartement vu de la rue à travers l'immense fenêtre en verre : les bruits de la ville viennent structurer le temps et lui donner une durée. Car il s'agit là d'un des éléments les plus importants de la séquence. Outre la situation comique, le mime et sa forte évocation du cinéma muet, cette séquence *dure*. On assiste aussi dans ce film au même renversement précédemment mentionné dans la relation image/son : la porte détruite du Royal Garden continue d'être une barrière sonore entre l'extérieur et l'intérieur; à chaque fois qu'elle « s'ouvre », les sons de la ville envahissent l'intérieur du hall. Et que dire des dialogues qui jouent le rôle de remplissage précédemment évoqué, mais, et c'est là le génie de Tati, avec des bribes tout à fait audibles — probablement conceptualisées après le tournage et issues d'un travail de postsynchronisation remarquable — qui font avancer la trame narrative.

### **Le vase**

Deleuze relève que ce qui diffère entre la photographie et le cinéma, c'est que ce dernier possède une durée. (Deleuze, 1985, p. 28) Un plan fixe sur un objet immobile « dure » un temps délimité par la vue de l'objet déterminé au montage, donc issu d'un choix artistique ou conceptuel. Un son — souvent la musique —, placé sur cette image vient soit déterminer ou définir ou quantifier la durée; on considère alors le temps d'un point de vue chronologique, soit il — les autres sons — vient *qualifier* cette durée qui s'apparente en conséquence au temps pur. « Le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée. » (Bazin, 2002, p. 151) Cette durée implique un changement. Supposons un plan fixe sur un vase. Pendant que l'on nous montre ce vase, quelque chose se passe. Il y a changement. Il y a évolution portée par une présence qui souvent est sonore. Une séquence semblable se trouve dans le film (*Banshun*, [Ozu 1949]). À ce propos, Deleuze dit : « Il y a devenir, changement, passage. Mais la forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. C'est le temps, le temps en personne, "un peu de temps à

l'état pur" : une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement. » (Deleuze, 1985, p. 27)

Voici une brève analyse d'un plan semblable, une image fixe de plusieurs secondes sur un vase, et les possibles effets conséquents qui peuvent être occasionnés par différents habillages sonores :

**Aucun son :** Le plan se trouve dans un environnement complètement muet. Il y a durée, mais elle n'a évidemment rien de chronologique. Elle n'a rien non plus d'assimilable à une quelconque structure temporelle. C'est un temps flou qui correspond à peu de chose. On ne peut que faire un vague rapprochement avec le temps pur. On peut parler de durée, mais d'une durée désarticulée.

**Sons extérieurs constitués de chants d'oiseaux et passages d'automobiles :** On parle en fait d'un habillage sonore linéaire et sans interruption ou coupure. Le fait qu'il n'y a aucune interruption dans le son suggère fortement qu'il s'agit d'un plan en temps chronologique réel sous forme de plan-séquence ou d'un montage simulant la durée réelle. Dans les deux cas, il y a correspondance entre le temps action et le temps projection.

**Sons extérieurs constitués de chants d'oiseaux et passages d'automobiles, mais qui graduellement passent vers des sons de criquets et d'oiseaux nocturnes :** Nous assistons au passage, en accéléré, du jour à la nuit. Il y a manipulation du temps chronologique réel et rien qui s'apparente au temps pur. Il est à noter qu'un changement possible de l'éclairage à l'image a été ici ignoré.

**Musique en continu sur le plan :** La musique a débuté avant et se terminera après le plan. Il n'y a que passage d'une scène à l'autre lié par la musique dans une unité logique quelconque. Ce moment, non mesurable ou qualifiable, s'insère dans une continuité. Dans ce cas, la musique agit comme agent liant.

**Musique qui commence et qui se termine sur le plan :** Il y a établissement d'une certaine chronologie, celle de la musique. Le début et la fin de la pièce musicale marquent inévitablement le début et la fin d'un cycle quelconque. Le temps écoulé peut avoir été ralenti ou accéléré. Ce même temps peut avoir été coupé puis rapiécé, donc altéré d'une façon ou d'une autre.

**Son à consonance rythmique comme le grincement de la roue à aubes d'un moulin à eau :** Le son marque une structure temporelle, mais qui n'a aucune référence au temps chronologique. Les pauses correspondent à un temps qui ne peut être identifié, mesuré, quantifié. Il y a répétition, donc écoulement du temps, mais sans aucune forme d'attachement. Il s'agit d'un temps pour lui-même. Le son n'a ni début ni fin. Le plan est marqué par le temps pur. Dans le film d'Ozu, le son entendu est celui du ronflement du père qui présente les mêmes caractéristiques cycliques que la roue mentionnée.

#### 4.3.3 Une promenade au parc

Les ambiances représentent le son qu'émet l'environnement dans lequel se trouve l'image filmée. François Jost les définit comme « [...] des masses sonores qui ont pour particularité de ne pas être véritablement orientées et de ne s'ancrer en aucun point précis de l'image. » (Abel et Altman, 2001, p. 272) Circulation automobile, forêt, parc d'attractions, foule, les ambiances situent géographiquement l'action. Pratiquement absentes du cinéma sonore des premières années, elles habitent les lieux qui autrement ne seraient pas. Les ambiances sont partout et elles situent l'image (le cadre) dans un environnement plus vaste qui permet l'errance. « En troisième lieu, ce qui a remplacé l'action ou la situation sensorimotrice, c'est la promenade, la balade, et l'aller-retour continu. » (Deleuze, 1983, p. 280) De plus, ces sons avec le cinéma audiovisuel deviennent des indicateurs temporels importants : les sons ambiants permettent le temps. Les ambiances peuvent, selon leurs utilisations, servir à souligner l'ellipse ou, au contraire, à garantir l'intégralité temporelle. Les deux exemples suivants évoquent une promenade dans un parc, mais la gestion des ambiances sonores provoque des effets différents et suggère un traitement du temps tout à fait opposé. Dans *Blowup* (Antonioni, 1966), un plan montre le personnage de Thomas qui arrive dans un parc. Le vent dans les arbres fait entendre un bruit de feuillage. Le plan suivant fait voir un



autre coin du parc dans lequel arrive Thomas, il n'y a plus le son du vent dans les feuilles. Ce changement d'ambiance sonore marque un lieu différent, mais aussi, obligatoirement, un moment différent. Un laps de temps significatif s'est écoulé, entre les deux plans, depuis l'arrivée au parc de Thomas, ce qui par le fait même souligne l'immensité de l'endroit.

Dans *Cléo de 5 à 7* (Varda, 1962), Cléo entre dans un parc et s'ensuit une série de plans dans lesquels on la voit déambuler. Le son constant, sans aucune coupe, de l'ambiance du parc, nous informe de la continuité chronologique, en temps réel, de la succession des plans qui illustrent différents lieux, tous contigus, du parc Montsouris.

Ces deux exemples, qui ne sont pas à proprement parler exclusifs au cinéma moderne — des exemples semblables pourraient se trouver dans le cinéma classique, quoique le cinéma hollywoodien a plutôt tendance à passer les brusques changements d'ambiance sous une musique qui couvre la coupe et qui marque l'ellipse — montrent comment le son peut offrir une assise solide au temps et comme il devient possible, par le fait même, de troquer l'action pour du temps. Les personnages de Thomas et de Cléo ne sont plus remarquables par les actions qu'ils posent, mais plutôt par les effets que leur fait subir l'environnement et c'est le son qui illustre le temps lorsque l'action et le mouvement ont quitté l'image.

Or, dès les premières apparences, il se passe autre chose dans le cinéma dit moderne : non pas quelque chose de plus beau, de plus profond ni de plus vrai, mais quelque chose d'autre. C'est que le schème sensori-moteur ne s'exerce plus, mais n'est pas davantage dépassé, surmonté. Il est brisé du dedans. C'est-à-dire que les perceptions et les actions ne s'enchaînent plus, et que les espaces ne se coordonnent plus ni ne se remplissent. Des personnages, pris dans des situations optiques et sonores pures, se trouvent condamnés à l'errance ou à la balade. Ce sont de purs voyants, qui n'existent plus que dans l'intervalle de mouvement, et n'ont même pas la consolation du sublime, qui leur ferait rejoindre la matière ou conquérir l'esprit. Ils sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable, qui est leur quotidienneté même. C'est là que se produit le renversement : le mouvement n'est plus seulement aberrant, mais l'aberration vaut maintenant pour elle-même et désigne le temps comme sa cause directe. « Le temps sort de ses gonds » : il sort des gonds que lui assignaient les conduites dans le monde, mais aussi les mouvements de monde. Ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps. (Deleuze, 1985, p. 58)

Le dernier exemple, celui de Cléo, apporte aussi un autre effet sur le temps tout aussi intéressant. Il vient de la combinaison de l'image discontinue en plusieurs plans différents et le son qui, lui, joue en continu. Ce dernier suggère le temps réel, mais l'image fractionnée relève plus d'un temps manipulé. On se retrouve donc dans une zone sombre qui évoque un autre temps que le flot chronologique réel pourtant souhaité dans le film d'Agnès Varda.

C'est parce qu'un plan continu filmant une action semble épouser fidèlement la durée réelle d'une action, et mieux même qu'une série de plans distincts, que le temps peut devenir même « sensible » et en un sens, visible. De fait, la fragmentation de l'espace qu'implique la multiplication des angles de prises de vue conduit à une non moins semblable fragmentation du temps, qui ainsi s'engouffre dans un plan, - jusqu'à s'y perdre. (Ménil, 1991, p. 32)

C'est comme si en mettant le temps au premier plan, celui-ci devenait « visible » et par le fait même relevait plus de la subjectivité. L'état d'anticipation dans lequel se trouve Cléo la rend sensible au temps et elle assiste au choc entre la réalité et la subjectivité. La réalité s'exprimant par le temps chronologique et les nombreuses horloges sur son chemin qui nous y ramène et le subjectif signifié par la conversation, l'errance et les images surexposées du parc.

#### 4.4 La musique

La musique, dans le sens que l'on lui donne ici, est un ensemble de sons harmoniquement et rythmiquement organisés. La musique est l'œuvre d'un musicien. Elle répond à des règles établies pour et par elle et qui ont peu à voir avec le cinéma. Bien qu'il soit généralement admis que musique et musique de film soient deux entités différentes et qu'il y ait spécialisation de certains compositeurs vers la musique pour l'écran, la relation entre les deux médiums reste difficile : « Ni le cinéma, ni la musique ne semblent au départ gagner à ce qu'on explore la douteuse liaison qu'ils entretiennent l'un avec l'autre. » (Chion, 1985, p. 101) Il demeure certaines zones sombres pour ce qui est de la musique au cinéma et que nous voulons ici mettre en relief, soit : 1) Son incapacité à créer une durée qui ait peu à voir avec une quelconque valeur chronologique. 2) Sa trop grande propension à prendre à sa charge — et trop facilement — l'aspect émotionnel d'une séquence. 3) L'attrait démesuré

qu'elle exerce auprès de plusieurs théoriciens et des praticiens qui en font l'élément d'étude favori de l'aspect sonore au cinéma.

Comme mentionné plus tôt, les éléments sonores ont changé de vocation avec le cinéma audiovisuel. Il en est peut-être autrement pour la musique. On trouve peu de nouvelles utilisations que celles élaborées pour le cinéma classique, si ce n'est le recours de plus en plus fréquent au jazz, une tendance vers un remplissage musical « mur à mur » de l'espace sonore ou occuper le premier plan, ce que Chion nomme la vedettisation de la musique. (Chion, 2003, p. 97) Paradoxalement, le véritable nouveau rôle joué par la musique apparaît dans les films où il n'y en a pas : « et aussi dans certains films, abandon ou raréfaction très sensible de la présence de la musique [...] dans les années 50 et surtout 60, où l'on n'entend pratiquement pas de notes. » (Chion, 2003, p. 93) Encore moins de changements sont constatés concernant la gestion temporelle de la musique, ce qui nous amène à discuter la position de Chion lorsqu'il attribue à la musique le titre de « grande organisatrice du sentiment du temps » (Chion, 2003, p. 100). La musique n'est sûrement pas l'élément sonore phare qui aurait amené le passage de l'image-mouvement à l'image-temps ou du cinéma classique au cinéma moderne. Deleuze donne comme premiers exemples d'image-temps les films de Rossellini où l'utilisation de la musique reste d'un classicisme entendu. La séquence que souligne en particulier le philosophe est celle de l'usine dans le film *Europa '51* (Rossellini, 1952). Non seulement aucune musique n'y est entendue, mais l'environnement sonore présent fait plutôt entendre différentes rythmiques produites par le son des moteurs des machines. Ce n'est pas que nous soyons contre l'utilisation de la musique au cinéma, mais plutôt que nous discutons la place privilégiée que souvent elle y prend, rejoignant ainsi la position de Michel Fano : « [ ... ] je suis contre ce qu'il est convenu d'appeler *musique de film* au profit d'une notion plus subtile (déjà proposée par Varèse) de *partition sonore*, c'est que je déplore cette mise entre parenthèses de la musique en regard du son non musical ou du texte parlé. » (Fano, 1975, p. 11)

Comme déjà illustré avec le film *Schindler's List* (Spielberg, 1993), les sons spécifiques sont plus aptes à présenter l'environnement tel qu'il est, laissant de cette façon toute la charge interprétative et émotive au spectateur. La musique, presque toujours, suggère une émotion et

dirige le sens de notre pensée. C'est peut-être par souci d'objectivité, pour laisser au spectateur le choix de réagir émotivement de la façon qu'il l'entend, que certains réalisateurs utilisent la musique plutôt comme un effet sonore. On n'a qu'à penser aux accents stridents des violons dans la scène de la douche dans *Psycho* (Hitchcock, 1960) qui relèvent plus du bruit que de la musique. L'idée de faire de la musique un élément sonore parmi les autres n'est pas nouvelle : déjà en 1926, à l'époque du muet, Eisenstein avait ce genre de considération. Pour la scène de l'escalier du film *Le cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1926) il dit : « [...] j'avais en fait contraint la musique de cette scène décisive à passer à une qualité nouvelle : une composition de bruitage. » (Eisenstein, 1976a [1945-1947], p. 91)

De la même façon, la musique n'est pas neutre par rapport au temps. Elle suggère plutôt une nouvelle temporalité.

[La] croyance est en effet bien enracinée, d'un côté comme de l'autre, qu'il n'y a qu'une sorte de temps. Pour le physicien, c'est clair : le temps est une grandeur sécable, additive, mesurable par le chronomètre. Pour le musicien, c'est presque pareil : une noire vaut deux croches, et se bat au métronome, le chronomètre musical. (Schaeffer, 1966, p. 245)

La musique ne détache pas l'image de tout lien temporel systémique, la musique elle-même *est* durée. Elle n'a pas pour effet de situer l'action hors du temps, mais plutôt de la lier à une temporalité modifiée : le temps s'allonge ou s'étire, mais, plus souvent encore, est accéléré sous la forme d'ellipse. Nous avons tous en tête l'exemple classique de quelques heures ou d'une journée qui passent sous forme d'une succession d'images en fondu représentant quelques moments de la journée, accompagnées d'une musique liant cette série d'images et marquant le temps qui passe. La perception de la durée est alors prise en charge par le tempo de la musique qui, tel un métronome, marque la vitesse du défilement temporel. Jean-Luc Godard utilise la musique de certains de ses films — *Le mépris* (Godard, 1963) en est un bon exemple — en la découpant sans considération pour les notions de temps, de rythme, de mesure et de phrasé musical. En amputant ainsi souvent les extraits musicaux de leur début et de leur fin, le réalisateur franco-suisse en fait des éléments moins porteurs d'une unité chronologique quelconque et embrouille la sensation d'un laps de temps déterminé.

Pour ce qui est de la « mise entre parenthèses » de la musique face aux autres composants sonores, elle vient principalement du fait que la musique est un art en soi et « [...] serait donc le seul élément du film qui demeurerait susceptible de reprendre à tout moment son autonomie, de se replier sur lui-même, et de se justifier au nom de ses propres lois. » (Chion, 1985, p. 115) Il faut faire la distinction entre la musique et la musique de film. La musique dont parle ici Chion n'est pas la musique de film, car jamais celle-ci ne devrait aspirer à l'autonomie. « Il n'a jamais été question de considérer la musique de film comme un art autonome. » (Hacquard, 1959, p. 78) La musique pour la musique possède cette capacité de créer le temps pur, mais c'est justement dans son lien avec l'image qu'elle perd son aptitude à se détacher du temps chronologique. Dans la séquence finale du film *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948), le personnage d'Antonio reste sans mot et pratiquement sans musique, celle-ci étant noyée dans la rumeur de la ville et la voix des gens sur la place publique. Ce sont ces sons qui marquent le temps comme à plusieurs moments dans le film : « La pluie italienne devient le signe du temps mort et de l'interruption possible. » (Deleuze, 1983, p. 286) Le vide ainsi créé, un vide habité, mais tout de même proche du silence, renforce la charge émotive et fait basculer la scène d'un temps mesuré vers un temps senti.

Nous avons jusqu'à maintenant, en parlant du silence, évoqué le silence de la parole. La musique aussi a ses silences, et ce, depuis toujours. Il y a toujours un *avant* ou un *après* la musique. C'est là un de ses effets les plus troublants : de la musique naît le silence. Silence qu'elle crée de par son absence... et de par sa présence. Il faut qu'il y ait eu son pour qu'il y ait silence : « [...] ce même silence résonne de ce qu'a été le son, aussi longtemps que la mémoire le conserve. » (Schafer, 2010, p. 367) Dans *Magnolia* (Anderson, 1999) commence un accompagnement musical à 41 min 25 s. Il ne sera interrompu qu'environ trois fois, pendant de très courtes périodes pour se terminer à 2 h 01 min 28 s, soit plus d'une heure vingt plus tard. S'ensuit un silence musical de 17 min 32 s qui culmine avec la chanson d'Aimée Mann avec laquelle tous les personnages se trouvent unis par la mélodie. La très longue séquence musicale prépare le silence qui, lui, prépare la chanson. On assiste donc à un enchaînement tension/relâchement qui peut s'apparenter à une séquence rythmique.

#### 4.5 Le rythme ou une façon séquentielle de marquer le temps

Tout comme la musique, certains sons présentent une organisation rythmique qui jalonne la durée : le son agence le temps. « Le rythme est dans le temps ce que la symétrie est dans l'espace.<sup>95</sup> » (Mitry, 1987, p. 218) Les sons rythmés sont constitués d'une suite de sons séparés par un silence (anticipation/réalisation), qui se répètent, mais pas nécessairement avec une précision métronomique et sans aucune forme de progression. La respiration de Dave Bowman dans *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968) en est un bon exemple. Chaque son, chaque bruit qui apporte une certaine rythmicité, qui présente des intervalles relativement réguliers, peut servir à marquer le temps. Comme une alternance entre la présence (tension) d'un son et le silence (détente) qui suit, entre l'anticipation et le dénouement. Ou comme le dit Wundt, une succession d'élévation et d'abaissement : « Cette forme la plus simple de l'agencement rythmique contient déjà la pleine intuition du temps. » (Emery, 1975, p. 99) Le tictac d'une horloge, mais aussi des gouttes d'eau (*Persona*, [Bergman 1966]) ou un ronflement (*Banshun*, [Ozu 1949]) expriment le temps qui « passe »... ou qui ne « passe pas ». Le son a la capacité de changer la perception du temps chronologique. « Plus le contenu est dense, plus la scène paraît courte, et plus le contenu est pauvre, plus la scène semble longue. » (Bíró, 2007, p. 84) Ce qui veut dire qu'un tictac dans un environnement sonore touffu viendrait insister sur l'aspect temporel, guidant l'attention du spectateur vers ce temps qui passe. Inversement, un tictac entendu dans un environnement sonore épuré met en relief le manque de tout autre son environnant, marque le vide, c'est-à-dire l'absence d'action, de mouvements et un ralentissement du temps, voire une suspension du temps chronologique.

Le son rythmique est l'illustration la plus probante du lien son/temps que nous nous efforçons d'établir depuis le début de ce document. Le temps est ce présent qui est un passé sous forme de souvenir et ce futur en devenir. « Sans une mémoire élémentaire qui relie les deux instants l'un à l'autre, il n'y aura que l'un ou l'autre des deux, un instant unique par conséquent, pas d'avant et d'après, pas de succession, pas de temps. » (Bergson, 1968 [1922], p. 46) L'identification du son rythmique relève du même procédé. Dans un tictac, le *tic* ou le

---

<sup>95</sup> Eugène d'Eichthal cité par Mitry.



*tac* comme éléments isolés présentent peu de sens. Le *tac* ne prend son sens qu'associé au souvenir du *tic* qui à son tour ne prend son sens qu'en la présence anticipée du *tac*.

[...] tout son est à la fois lui-même et autre, fait, dans son étoffe temporelle même, de la rétention des phases écoulées et la protention des phases à venir. L'élément sonore est alors saisi dans son mode d'apparition propre, pur écoulement, et le présent doit être pensé comme devenir, comme ce qui n'est jamais là, ce avec quoi on ne coïncide jamais, et en lequel aucune ponctualité ne peut être isolée. (Campan, 1999, p. 18)

Avec un son à consonance rythmique, il y a perception de la durée par association de procédé. L'avant et l'après deviennent indiscernables, rejoignant l'aidée de la troisième image-temps de Deleuze : « [...] qui réunit l'avant et l'après dans un devenir au lieu de les séparer [...] » (Deleuze, 1985, p. 202), brisant ainsi tout lien avec le temps chronologique.

#### 4.5.1 Tricher sur le temps chronologique

Ce temps qui passe, exprimé par un son rythmique, qui selon l'image ou les autres sons environnants avec lesquels il est associé, altère le cours du temps chronologique. Mais au-delà du contenu, il y a l'élasticité même du temps. Le son rythmique nous permet de tricher de toutes sortes de façons sur la perception du temps en se substituant au temps des horloges. Dans *La peau douce* (Truffaut, 1964), une scène se déroule dans un ascenseur au son rythmé du mécanisme de ce dernier. Il faut 15 secondes pour monter trois étages, mais il faut près d'une minute pour monter les cinq étages suivants. Cette période correspond au moment où Pierre se retrouve seul avec Nicole pour la première fois et en tombe amoureux. Le silence des personnages, le son rythmique de l'ascenseur permettent au réalisateur de dilater le temps et ainsi de mettre l'emphasis sur l'importance du moment.

Nous avons déjà évoqué dans le chapitre précédent l'illusion du temps réel provoqué par une musique qui semble être jouée en continu et que l'on perçoit à travers plusieurs interruptions. Ce que Chion appelle l'*Effet X27* (Chion, 2003, p. 55) est cette musique que l'on entend pendant l'ouverture de la porte des coulisses dans *Der blaue Engel* (von Sternberg, 1930). Elle semble représenter une continuité linéaire, mais rien ne garantit qu'il n'y a pas de compression ou d'expansion du temps entre les ouvertures.

Il n'y a pas que la musique qui puisse provoquer cet effet. L'égrenage du temps lui-même peut ne pas représenter une chronologie réelle. À la fin du film *Alien* (Scott, 1979), le personnage de Ripley active un dispositif de destruction du vaisseau dont le temps de grâce est de 10 minutes. Un compte à rebours est alors enclenché avec le minutage annoncé par l'ordinateur de bord à travers le vaisseau via des haut-parleurs. Le moins que l'on puisse dire, c'est que cette gestion du temps se fait à géométrie variable. Le moment entre l'activation et l'explosion est en fait de 7 min 7 s. Les cinq premières minutes s'écoulent en 2 min 49 s, alors que les cinq dernières, plus critiques, passent en 4 min 18 s. Il y a même une expansion du temps à la toute dernière minute qui dure 1 min 13 s. Même chose pour les dernières trente secondes qui précèdent le point de non-retour (l'annulation de la séquence de destruction, l'« *override* ») qui durent 41,6 secondes. Il peut même y avoir une certaine confusion puisque nous avons accès à trois informations temporelles différentes : le temps film, le temps annoncé par la voix et l'indicateur visuel du temps restant. À un certain moment, la voix annonce qu'il reste cinq minutes avant l'explosion, alors que l'horloge indique 4 min 58 s — puis 10 min 40 s dix secondes plus tard (!?) — et que le vaisseau explose 4 min 2 s après.

Même lorsqu'il y a combinaison de sons en continu et « absence de coupe<sup>96</sup> » à l'image, on peut tricher sur la durée. Dans *Rope* (Hitchcock, 1948), bien que le film dure 80 minutes<sup>97</sup>, l'action se déroule de 19h30 à 21h15, soit 105 minutes (Truffaut, Hitchcock et Scott, 1983 [1966], p. 149). On peut tout de même ressentir cette tricherie : le repas dure moins de huit minutes<sup>98</sup> et toute la soirée semble condensée, et il y a 37 minutes entre l'arrivée du premier invité et le départ de tous. *Rope* n'est pas un film en temps réel, mais plutôt en continuité réelle condensée comme on le voit souvent au théâtre<sup>99</sup>.

Il est aussi intéressant de noter à propos de ce film que les changements de séquence se font sur des images « fixes ». En fait l'illusion de mouvement et de continuité se fait par le

<sup>96</sup> Il y a deux « vrais » changements de plan.

<sup>97</sup> Et ce, en incluant le générique de début et le carton final.

<sup>98</sup> Il est vrai que le repas est interrompu par l'inquiétude de M. Kentley pour son fils et que l'incongruité de l'événement est soulignée plus tard par Mme Wilson : « personne n'a touché au poulet. »

<sup>99</sup> Le film est l'adaptation d'une pièce de Patrick Hamilton écrite en 1929.

son. On rejoint ici les préoccupations évoquées par Roger Odin dans son texte sur *La jetée* (Marker, 1962). La trame narrative, ce texte qui avance, cette notion *d'avant* et *d'après* étant tenue principalement par la piste-son qui, contrairement aux images fixes, est orientée dans le temps. « Enfin et surtout, le commentaire organise la totalité des éléments du film en une *continuité signifiante*. » (Odin, 1981, p. 160) Il est d'autant plus orienté par le commentaire qui verse dans « [la] multiplication évidente (trop évidente) des indices temporels : “ce dimanche”, “plus tard”, “quelque temps après”. Comptabilité presque maniaque des jours de l'expérience : “au dixième jour”, “le seizième jour”... » (Odin, 1981, p. 159) Il s'agit du même procédé plus tôt mentionné, avec le film *Ma nuit chez Maude* (Rohmer, 1969), d'ancrage dans le temps nécessaire pour des œuvres à temporalité complexe. Faut-il rappeler que la base de la trame narrative de *La jetée* est le temps avec ses allers et retours du futur au passé?

La temporalisation est un effet audio-visiogène constituant un cas de “valeur ajoutée”, dans lequel le son donne de la durée à des images qui n'en possèdent pas par elles-mêmes (images totalement fixes, comme dans *La Jetée*, de Chris Marker, 1962, ou montrant un décor vide ou des personnages immobiles), ou bien influence et contamine la durée propre de ces images. Le son peut en particulier imposer une durée linéaire et successive à des images qui en elles-mêmes ne présupposent pas dans leur enchaînement une idée de succession temporelle (*linéarisation des images par le son*), et enfin vectoriser les plans, c'est-à-dire les orienter dans le temps, leur imprimant un caractère d'attente, de progression, d'avancée, d'imminence qu'ils ne possèdent pas par eux-mêmes (*vectorisation*). (Chion, 1998, p. 230)

Pour *Rope*, à 26 min 07 s, la caméra s'arrête sur le dos d'un des personnages qui couvre tout l'écran. Il y a arrêt et changement de séquence sur une piste-son qui nous fait entendre le dialogue en continu d'où l'illusion de la continuité. Il est à noter l'absence de musique à l'écran dont la linéarité, qui ne peut être interrompue, représente une difficulté technique. En fait, on fait jouer un disque à 38 minutes et il se termine à 44 min 45 s avec le personnage de Phillip qui se met au piano. La coupe à 42 min 32 s semble se faire durant la pause entre deux plages du disque. On peut enfin noter le fait que le réalisateur, célèbre pour ses apparitions à l'écran, fait « apparaître » le temps par la manipulation d'un métronome par le personnage principal (Rupert) à 46 min 44 s.

Cette manipulation du temps n'est pas sans évoquer les effets de ralenti du cinéma muet. Le son, après avoir presque strictement servi un temps chronologique réel dans le cinéma classique, offre de nouveaux accès à une temporalité modelée qui transcende le cycle des images. « C'est pourquoi l'organisation des durées *perceptibles* est finalement aussi complexe et nécessairement aussi empirique que celle des ellipses : c'est pourquoi tel ou tel motif rythmique mesuré simplement en secondes et en images ne se ressentira jamais comme son homologue sonore. » (Burch, 1969, p. 78)

#### 4.5.2 Les éléments sonores rythmiques et le temps pur

« Si ce qui dure le plus est ce qui se recommence le mieux, nous devons ainsi trouver sur notre chemin la notion de rythme comme notion temporelle fondamentale. » (Bachelard, 1950, p. ix) Contrairement à la musique, l'utilisation de sons, particulièrement ceux qui présentent une rythmicité, n'a pas pour effet d'imposer une nouvelle temporalité, mais plutôt d'éloigner toute forme de chronologique : « La mesure<sup>100</sup> est dogmatique, mais le rythme est critique. » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 385) Les sons rythmés n'ont ni passé, ni futur, ni début, ni fin : ils appartiennent à un temps pur. Ces sons suspendent le temps de son flux linéaire. Un peu comme un rêve qui n'aurait duré que quelques secondes ou un souvenir instantané qui peut prendre plusieurs minutes à relater et qui reste un résumé de ce qui nous est apparu durer des heures. « Ne nous arrive-t-il pas de percevoir en nous, pendant notre sommeil, deux personnes contemporaines et distinctes dont l'une dort quelques minutes tandis que le rêve de l'autre occupe des jours et des semaines ? » (Bergson, 2012 [1896], p. 257) C'est donc dire que toutes les images rêvées ou remémorées seraient venues en même temps, presque de façon instantanée, et non pas sous une forme linéaire se déployant dans le temps. « [L]es perspectives purement optiques ou sonores d'un présent désinvesti n'ont plus de lien qu'avec un passé déconnecté, souvenirs d'enfance flottants, fantasmes, impression de déjà vu. » (Deleuze, 1985, p. 77) Comme si une brèche s'ouvrait dans le temps chronologique vers un temps pur.

Certains rythmes ultra-musicaux comme les rythmes de respiration (flux et reflux du bruit de la mer) ont d'ailleurs comme particularité de déréaliser la durée,

<sup>100</sup> Il est intéressant de noter que le mot « mesure » est choisi pour signifier l'unité de base de la rythmique musicale. Ce choix renforce notre affirmation que la musique *quantifie* le temps. Elle le mesure.

la faisant échapper au temps linéaire. Ils ne facilitent donc pas la perception d'un avant et d'un après, un peu comme certains paysages plats et désertiques que traversent les trains. Nombre de musiques actuelles destinées à la danse ou à une écoute hypnotique ne sont pas propices non plus à une écoute son par son. Elles défont le temps. (Chion, 1998, p. 157)

Si les sons rythmiques ne définissent pas un espace/temps défini, une unité temporelle identifiable, ils permettent de placer des repères sur un espace qui autrement ne serait pas déterminé. « L'homme est une créature antientropique; c'est un ordonnateur, qui cherche, en toute chose, un plan. » (Schafer, 2010, p. 323) Le rythme marque le temps. On parle d'un temps pur « organisé ». Organisé par un agencement rythmique, non pas sous une forme linéaire, mais celle d'un espace-temps jalonné qui prend forme. « Mais la riposte des milieux au chaos, c'est le rythme. » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 385)

De plus, la simplicité du motif d'un son rythmique, si on le compare à la mélodie, est plus apte à créer une unité temporelle définie. Dans *Europa '51* (Rossellini, 1952), la séquence de l'usine ne contient ni dialogue, ni musique, que le son des machines à forte consonance rythmique. « Déjà chez Rossellini on a pu remarquer à quel point l'usine vue par la bourgeoisie, dans « *Europe 51* » était un "abstract" visuel et sonore, fort peu "dénoté concrètement", réduit à quelques traits. » (Deleuze, 1985, p. 63) C'est ce même rythme qui « personifie » le temps qui passe, cette journée à l'usine sous le signe de l'aliénation et de l'esclavage. Qu'une succession de quelques plans montrant la machine et le visage livide du personnage d'Irène avec pour fond sonore le mouvement répété et séquentiel de la machine.

#### 4.6 Cléo de 5 à 7

En 1962, Varda tourne son deuxième film, *Cléo de 5 à 7* (Varda, 1962). Pour cette œuvre cinématographique, la durée diégétique (temps action) correspond à la durée de la projection. Ayant été l'élève de Bachelard (Orpen, 2007.p. 3), qui a montré dans ses recherches un intérêt marqué pour le temps et la durée, peut-être que la réalisatrice en a gardé une curiosité pour l'aspect temporel. Une chose est sûre, elle déploie de grands efforts en ce sens : « Plutôt que de faire oublier le temps — un idéal hollywoodien — nous y sommes



constamment ramenés<sup>101</sup>. » (Orpen, 2007, p. 29) Pour *Cléo de 5 à 7*, la pertinence du temps réel vient de la volonté de bien marquer l'anxiété de l'attente, pour le personnage de Cléo et pour le spectateur. Bref, il s'agit d'un travail sur le temps bien appuyé en ce sens par la bande-son.

La correspondance entre le temps action et le temps projection au cinéma n'est pas nouvelle. Il ne s'agit pas d'une première — ni d'une dernière —, plusieurs films offrent cette particularité : on peut nommer *High Noon* (Zinnemann, 1952), *Lola rennt* (Tykwer, 1998), *Phone Booth* (Schumacher, 2002), *Russkiy kovcheg* (Sokurov, 2002). La plupart de ces films ne s'en tiennent pas au strict respect du temps réel, mais utilisent la réalité chronologique comme élément déterminant du film. *Cléo de 5 à 7* est à ce sujet exceptionnel : « Cependant, aucun film n'a été aussi exact que *Cléo* pour ce qui est de faire correspondre le temps action avec le temps projection.<sup>102</sup> » (Orpen, 2007, p. 22)

L'action débute à 17 h pour se terminer, 1 h 30 plus tard, à 18 h 30. Évidemment, le tournage s'étant déroulé sur plusieurs jours, le temps réel est le fruit d'une manipulation. Le défi de la réalisatrice était donc de faire croire au temps réel. Le film a été tourné en employant la même technique qu'utilise Jacques Demy — le mari de Varda —, c'est-à-dire dans l'ordre chronologique du scénario (Varda et Bastide, 1994, p. 234). Le tournage a débuté le 21 juin et s'est poursuivi pendant le mois de juillet 1961. Le synopsis se lit comme suit :

Cléo, belle chanteuse, attend les résultats d'une analyse médicale. De la superstition à la peur, de la rue de Rivoli au Café du Dôme, de la coquetterie à l'angoisse, de chez elle au parc Montsouris, Cléo vit quatre-vingt-dix minutes particulières. Son amant, son musicien, une amie puis un soldat lui ouvrent les yeux sur le monde. (Varda et Bastide, 1994, p. 234)

Le film se déroule-t-il vraiment en temps réel? Cléo est presque toujours à l'écran, à l'exception de deux séquences, ce qui rend difficile la tricherie. De plus, le respect de

<sup>101</sup> « Rather than lose track of time – an ideal Hollywood cinema – we are constantly reminded of it. »

<sup>102</sup> « However, no film has been as exact as *Cléo* in its matching of narration time and projection time. »



l'espace qui tient compte de la continuité des lieux assure la temporalité. Bien sûr, on peut relever quelques écarts temporels, mais qui restent somme toute insignifiants : le café servi en 18 secondes et l'horloge du *Ça va, ça vient* qui indique 18 h 50 alors que l'action se déroule entre 17 h 08 et 17 h 13 (chapitre 2), Cléo qui s'habille en trois secondes (chapitre 7), Dorothee qui demande à Cléo d'attendre deux minutes pour qu'elle puisse aller chercher des bobines de film et qui revient 35 secondes plus tard (chapitre 9), etc.

Bien sûr, des indications temporelles sont « fournies » par la réalisatrice sous forme de titres de « chapitres » apparaissant à l'écran, mais aussi la marque du temps est inscrite partout dans le film et c'est à nous d'en découvrir les traces. Cet exercice, paradoxalement, entraîne peut-être le spectateur vers une expérimentation non pas du temps réel, mais d'un temps qui se rapproche plus du temps pur : l'obsession chronologique nous entraîne hors du temps, vers un temps subjectif. Même chose pour la trame narrative elle-même : on sait peu de chose sur le passé de Cléo : sa carrière, la véritable nature des liens qu'elle entretient avec Angèle, ou avec son amant José. Et l'on en apprendra encore moins sur son avenir, la fin du film restant ouverte. Ici encore, il faudra pister les indices pour présumer la suite : les mauvais présages de Madame Irma, la façade aperçue du *Rivoli deuil*, la robe noire de Cléo, le docteur qui ne parle pas de guérison, Antoine qui part pour l'Algérie et surtout les paroles de la chanson *Un cri d'amour* : « Et si tu viens trop tard / On m'aura mise en terre / Seule, laide et livide / Sans toi... »

#### 4.6.1 Les indices temporels visuels

Bien des éléments peuvent mener à conclure que le film se déroule en temps réel ou à tout le moins dans un laps de temps relativement court. Le premier de ces éléments pourrait être les vêtements que porte le personnage de Cléo. Des vêtements différents suggèrent normalement qu'un jour a passé. Pour Cléo, trois vêtements sont portés et le spectateur est témoin des moments où les changements se font, en temps réel ou presque. Un autre indice serait l'espace relativement petit dans lequel se déroule le film. Un changement de ville ou de pays implique un temps plutôt grand, tandis qu'ici, tout se passe dans un rayon de quelques rues de Paris. Les déplacements se font à pied, en taxi, en voiture avec une conductrice qui vient tout juste de passer son permis et en autobus.

Par souci de réalisme, le tournage, qui s'étale sur près d'un mois, se faisait toujours de 16 h à 20 h pour les scènes extérieures. On obtient ainsi la lumière juste et surtout l'environnement approprié. Comme le veut la « méthode nouvelle vague » et contraint par les réalités budgétaires, le tournage se fait dans des décors naturels. Les gens assis dans les cafés, la circulation automobile, les piétons et toute l'activité urbaine sont crédibles, car authentiques. Ces informations sont enregistrées chez le spectateur à son insu, de façon non consciente, ce qui en augmente l'effet réaliste. D'autres indices ont pour but de ramener l'attention du spectateur à la question du temps. L'utilisation d'appareils qui mesurent le temps comme les compteurs des taxis, la minuterie qu'utilise Cléo pour son étirement (sa pendaison) ravive l'intérêt pour le temps. Plus subtils encore sont le visionnage d'un film muet au chapitre 10 qui marque un retour dans le temps ou encore certains mouvements de pendule signifiés par Angèle sur une chaise berçante ou Cléo sur une balançoire ou des enfants dans le parc Montsouris ou enfin, les mouvements de la caméra qui bat la mesure dans le chapitre 7. Tous ces éléments évoquent le temps. Il en est de même pour Cléo qui descend les marches dans le premier chapitre et dont les pas dans l'escalier, tel un métro-nome, marquent la cadence sur laquelle est jouée la musique de fosse.

Mais par-dessus tout, le thème du temps est constamment évoqué par la présence, tout au long du film, d'horloges. Rarement un plan insiste sur l'heure, celle-ci est plutôt évoquée furtivement par des images qui montrent ces horloges, non centrées dans le cadre comme on pourrait en voir dans n'importe quel autre film. Le réveil et le coucou placés pratiquement côte à côte chez Madame Irma. La boutique « À l'horloge du pont-neuf » devant laquelle passent Cléo et Angèle à 15 h 43. L'appartement de Cléo qui présente une collection d'appareils à cadran (six ou sept) et surtout les horloges que l'on retrouve sur la rue. Tous ces mécanismes viennent jalonner le temps diégétique en nous indiquant l'heure et, de cette façon, cautionnent le temps réel. Avec un film qui a coûté autour de 80 000 dollars à produire (Varda et Bastide, 1994, p. 48), Varda n'a sûrement pas les moyens d'exiger de la municipalité de Paris de modifier l'indication temporelle des horloges de rue. D'où l'importance de tourner aux moments correspondant à la diégèse et dans l'ordre chronologique des scènes. Cléo doit être au point A au moment où l'horloge de la rue marque l'heure correspondant à l'action.

#### 4.6.2 Les indices temporels sonores ou le son, garant temporel

L'intérêt pour le son chez Varda est évident. D'abord photographe, « Varda sentait de plus en plus que la photographie était "trop silencieuse".<sup>103</sup> » (Orpen, 2007, p. 4) La bande-son qui accompagne la première et la dernière image du film témoigne de l'importance accordée au temps dans l'histoire de *Cléo de 5 à 7*. Cela débute par le tictac que l'on entend chez Madame Irma et se termine par le clocher qui, au loin, sonne la demie. De même, le son est un allié naturel du temps réel au cinéma, il en est ici en quelque sorte le garant. La présence de musique diégétique dans une séquence suggère fortement que celle-ci se déroule en temps réel. Dans *Cléo de 5 à 7*, cela se fait sous forme de chansons. Dans la première course en taxi (chapitre 3) qui est illustrée par une série de plans à travers Paris, chacune des coupes pourrait suggérer l'ellipse temporelle. La chauffeuse met la radio sur laquelle joue la chanson *La belle p...* chantée par Cléo et le fait que la chanson soit jouée sans interruption ni rupture assure la continuité temporelle et atteste le temps réel. Il s'agit bien sûr d'une construction du temps, le tournage de la séquence s'est sûrement déroulé sur des heures, le son vient donner l'impression de temps réel conformément au souhait de la réalisatrice. Le même effet se produit lorsque, dans le chapitre 8, Cléo fait jouer la même chanson à partir du juke-box du café *Le dôme*.

Cette chanson, *La belle p...*, désigne le côté femme enfant, insouciant, mais consciente de sa beauté et de l'effet que produit la chanteuse. Une autre chanson, *Un cri d'amour*, qu'elle chante avec ses musiciens dans son appartement, indique plus un retour à la réalité et l'état d'âme de Cléo face à sa maladie appréhendée. Cette dernière chanson, présentée pratiquement au milieu du film, relève d'un procédé qui est souvent utilisé au cinéma. On insère une chanson qui synthétise le film en quelques minutes. C'est comme si le réalisateur sentait qu'il fallait faire le point pour résumer ce qui s'est passé et annoncer ce qui reste à venir, mais en même temps, cela représente une suspension, une ouverture du flot temporel. On peut nommer, entre autres exemples, le film *Magnolia* (Anderson, 1999) et la chanson *Wise Up* d'Aimée Mann ou le film *The Graduate* (Nichols, 1967) avec la chanson *Mrs Robinson* de Paul Simon : depuis 1935, *L'Academy of Motion Picture Arts and Sciences* remet chaque année un Oscar pour la meilleure chanson (*Best Song*). Cette chanson devient l'emblème du

<sup>103</sup> « Varda increasingly felt that still photography was "too silent". »

film même si elle n'y est chantée souvent qu'une seule fois. Cette démarche n'échappe pas au cinéma français, on n'a qu'à penser à *Jules et Jim* (Truffaut, 1962) et la chanson de Catherine.

Au chapitre 2, Angèle se met à raconter une histoire survenue dans son village et dont le propos a peu, sinon rien à voir avec la trame narrative du film. Comme dans l'exemple précédemment cité de *Rope* (Hitchcock, 1948), le dialogue peut ne servir aucun intérêt narratif et ne constituer qu'un support temporel. Ici, l'histoire d'Angèle joue le même rôle de garantie de temps réel joué par les chansons mentionnées plus haut.

Mais comme ci-dessus mentionné pour *Cléo de 5 à 7*, le temps chronologique réel n'est pas loin d'évoquer le temps pur. Le tictac entendu chez Madame Irma ou les pas de Cléo dans l'escalier présentent une composante rythmique qui, ajoutée aux seules images en couleurs et à l'absence de l'indicatif du nom du chapitre et de sa composante temporelle, vient appuyer la thèse du temps hors chronologie. Même chose pour le silence. Dans le chapitre 13, deux silences entre Cléo et Antoine sont particulièrement notables : dans l'autobus, puis à l'extérieur de la Salpêtrière après l'annonce du diagnostic du médecin. Ce dernier silence ne comporte pas non plus de composante musicale, ce qui accentue l'effet temporel.

#### 4.6.3 Le son meuble le temps

La vraie prise de conscience du temps qui passe se fait chez le spectateur, amenant chez lui une empathie envers le personnage de Cléo. C'est pour lui que prend toute l'importance de tous les petits gestes que l'on peut accomplir en 1 h 30. Le temps devient une entité quasi concrète. Ce qui entraîne une lecture peu courante pour un film. Souvent, au cinéma, ne nous sont montrées que les actions déterminantes qui forment la ligne narrative. Les temps morts ou d'arrêt, les déplacements, les conversations inutiles nous sont épargnés. Dans *Cléo de 5 à 7*, c'est tout le contraire. Ce qui normalement se passe sous forme d'ellipse y est étalé de tout son long et dans les moindres détails. Cléo est pratiquement toujours en déplacement. Cette manie de s'attarder à la périphérie semble être une pratique courante pour la nouvelle vague. « Les personnages principaux peuvent errer sans but, s'engager dans une action sur un coup de tête, passer leur temps à parler et à boire dans un café ou à aller au cinéma. » (Bordwell et Thompson, 2000, p. 576) Un peu comme dans *Pierrot le fou* (Godard, 1965) qui

raconte l'histoire d'un couple en fuite, mais qui s'attarde principalement sur les moments où ils sont arrêtés. Le temps où Cléo est dans son appartement est meublé par la conversation qu'elle a d'abord avec Angèle, puis avec son amant ou par les chansons qu'elle répète avec ses musiciens.

#### 4.6.4 Le son nous situe dans le temps

Varda voulait utiliser l'ironie en mettant en scène une femme qui apprend sa mort prochaine le premier jour du printemps. Conséquemment, elle avait choisi de commencer le tournage le 21 mars. Le montage financier pour le film n'étant pas complété, la date du projet a été remise. La réalisatrice tenait quand même à ce que le début du tournage coïncide avec une date symbolique. Le 21 juin, premier jour de l'été, a été choisi. Cette date n'est jamais nommément évoquée. On parle plutôt du premier jour de l'été ou du jour le plus long ou du solstice. On ira même un peu plus loin dans la subtilité en utilisant dans la scène du taxi, au chapitre 4, l'enregistrement original du bulletin de nouvelles radio de la station *Europe 1* diffusé le 21 juin 1961 (Orpen, 2007, p. 17). L'utilisation de ce bulletin de nouvelles, qui n'est en soi qu'un bulletin de nouvelles sans signification particulière, dans le contexte du film, devient un indice qui mène à la journée du 21 juin 1961, jour choisi par la réalisatrice pour situer l'action de son film.

Ce choix d'une journée spécifique n'est pas sans risque. À deux reprises, dans la séquence du magasin de chapeaux au chapitre 2 et quand Cléo quitte son appartement au chapitre 7, Angèle insiste pour que la chanteuse ne porte pas son chapeau neuf sous prétexte que cela porte malheur d'étrenner de nouveaux vêtements le mardi. Vérification faite, le 21 juin 1961 était un mercredi. Sauf que, comme mentionné plus tôt, le premier jour de tournage et l'action du film, devaient, à l'origine, avoir lieu le 21 mars 1961, qui, lui, est un mardi. Laisser tomber le mardi pour le mercredi aurait trop d'implications sur le scénario. La superstition est un des thèmes importants du film et elle y est évoquée de bien des manières (13 chapitres, le miroir brisé, la mort au tarot, etc.) La décision s'imposait, de plus, le cinéma permettant ce genre d'écart, l'action se déroule le 21 juin 1961 et ce jour est un mardi.

## 4.7 Le son et le temps

« Ce qui constitue l'image audiovisuelle, c'est une disjonction, une dissociation du visuel et du sonore, chacun autonome, mais en même temps un rapport incommensurable ou un "irrationnel" qui les lient l'un à l'autre sans former un tout, sans se proposer le moindre tout. » (Deleuze, 1985, p. 334) Maintenant que le son est une matière maniable dont la maîtrise se présente sous la forme d'une autonomie face à l'image, le temps trouve avec lui un matériau tangible pour s'exprimer. C'est cette présence du temps qui fait la particularité du cinéma : « Nés sensiblement au même moment, le jazz et le cinéma ont attendu cinquante années pour affirmer leur singularité [...] » (Mouëllic, 2000 p. 201) Certains films, nous l'avons vu avec *Cléo de 5 à 7*, ont la durée comme matière principale. *High Noon* (Zinnemann, 1952) présente en 90 minutes un moment particulier, de 10 h 40 à 12 h 10, du jour du mariage du shérif d'un village. Une séquence nous montre une succession de plans qui nous présentent des gens différents dans des lieux différents, tous silencieux et unis par le seul son du temps qui passe. Celui-ci commence par le tictac de l'horloge du bureau du shérif qui se transforme en une musique qui ponctue le temps, le temps réel, de son rythme et qui culmine par le sifflet du train qui annonce, à midi pile, l'arrivée du bandit redouté. Le temps est un élément du film, presque un personnage. Zinnemann voulait que « [...] le temps soit perçu comme un ennemi<sup>104</sup> [...] » (Drummond, 1997, p. 35)

Pour la grande majorité des autres films, le temps dépasse sa consonance chronologique et devient un élément du langage cinématographique. Chion parle de *temps ritualisé*. Il dit, en parlant de *La dolce vita* (Fellini, 1960) : « on a laissé au temps le temps pour qu'il devienne quelque chose d'atmosphérique, qui ne soit pas seulement symbolique. » (Chion, 2003, p. 101) Il va plus loin en abordant directement — pour une seule fois seulement — le thème central de notre document : « Ces quatre séquences étirées bien au-delà de toute nécessité narrative : un rituel de temps pur. » (Chion, 2003, p. 104)

---

<sup>104</sup> « [...] time perceived as an enemy [...] »



## Conclusion : Le son du temps

*Que le temps de nos fictions dramatiques échappe au temps des astronomes!*  
Jean Epstein (1927)

Au moment même où naissait le cinéma, Bergson établissait la pluralité du temps : « La durée vécue par notre conscience est une durée au rythme déterminé, bien différent de ce temps dont parle le physicien et qui peut emmagasiner, dans un intervalle donné, un nombre aussi grand qu'on voudra de phénomènes. » (Bergson, 2012 [1896], p. 254) Il y a donc le « temps des physiciens », qui est un temps formaté, mesuré, divisible, objectif, horizontal, arbitraire. Nous l'avons appelé *temps chronologique*. Puis il y a le *temps pur* qui est le temps réel, senti, subjectif, vertical. Il est caractérisé entre autres par l'impossibilité de saisir le présent comme instant ou isolé du flux temporel.

C'est le deuxième aspect du temps, non plus l'intervalle comme présent variable, mais le tout fondamentalement ouvert, comme immensité du futur et du passé. Ce n'est plus le temps comme succession de mouvements et de leurs unités, mais le temps comme simultanisme et simultanéité (car la simultanéité n'appartient pas moins au temps que la succession, elle est le temps comme tout). (Deleuze, 1983, p. 69)

La durée devient une entité intégrale, donc difficilement divisible, qui se déploie dans le temps. Le son présente approximativement les mêmes caractéristiques : il est difficilement divisible et par sa seule présence, il crée un espace temporel. Le son est donc pour une grande part dans l'établissement de la durée. Il est l'élément central de l'expression du temps au cinéma. « Mais, si, dans les aspects visuels, la forme plastique joue toujours un rôle essentiel, par contre, dans les apparences audibles, c'est leur état cinétique, ce sont leurs mesures de mouvement et de durée qui caractérisent principalement le phénomène [...] » (Epstein, 1975 [1947], p. 106) La maîtrise de l'aspect sonore, ce nouvel élément sous forme de présence autonome, s'est constitué en assise valable pour le temps : on pourra alors proposer que c'est à travers le son que le temps est apparu. Cela s'est produit en trois « temps ». Il y eut d'abord

un temps flou pour le cinéma muet, puis le temps chronologique du cinéma sonore et enfin le temps pur du cinéma audiovisuel auquel le son a nettement contribué en permettant le passage de l'image-mouvement à l'image-temps.

### **Le son exprime un temps flou pour le cinéma muet**

Si le son exprime le temps au cinéma, est-ce à dire que le temps n'existe pas avec le cinéma muet? Bien sûr que non. La durée était présente avant l'arrivée du son même si elle offrait peu d'attache avec le temps chronologique ou toute autre déclinaison temporelle. On parle d'une forme de durée conceptualisée, libre de par l'absence de son et cette liberté a été la source d'innovations créatives qui permettaient, entre autres, les ralentis et les accélérés. Elle apparaissait sous la forme du mouvement : « Or le mouvement *exprime* un changement dans la durée ou dans le tout. » (Deleuze, 1983, p. 18)

De plus, il y a toujours eu une composante sonore même pour le plus silencieux des films. Le son, porteur de temps, a toujours fait partie du cinéma dans sa forme muette et il s'exprimait de deux manières : d'abord de façon conceptuelle, puis de façon tangible et concrète. Lors des projections, le son se manifestait sous la forme de bruits de la part des spectateurs ou de musique d'accompagnement ou de bonimenteurs ou bruiteurs. De plus, des systèmes de synchronisation sonores ont existé bien avant l'exploitation commerciale de grande envergure du son au cinéma à la fin des années 1920. Déjà, la vitesse de défilement des images devait s'adapter au temps fixe et immuable des phénomènes sonores.

Sur le plan conceptuel, l'image suggère le son, chez le spectateur bien sûr, mais aussi chez le cinéaste. Pour le réalisateur ou le monteur, cette empreinte sonore est suffisante pour servir de base rythmique et narrative. « Ainsi donc, le cinéma muet écrivait lui-même sa propre musique. » (Eisenstein, 1978 [1945], p. 48) Mais ce son conceptualisé n'est pas assez concret pour établir une durée cohérente. Cette dernière semble encore dépendre d'abord et avant tout du mouvement et surtout du montage qui permet les manipulations temporelles comme l'ellipse et la simultanéité. « À travers les raccords, les coupures et faux raccords, le montage est la détermination du Tout. [...] Seulement, ce tout qui change, ce temps ou cette durée, semble ne pouvoir être saisi qu'indirectement, par rapport aux images-mouvement qui l'expriment. » (Deleuze, 1983, p. 46)

Le son n'a pas « créé » le temps au cinéma. La durée était un élément du cinéma muet, mais dont les contours restaient mal définis. Les effets artistiques tirés de ce flou demeurent intéressants et ils seront un élément inspirant pour le cinéma audiovisuel, mais la maîtrise du temps doit d'abord passer par la maîtrise du son et par la contrainte du temps chronologique.

### **Le son offre une base chronologique au cinéma sonore**

Après la grande liberté du cinéma muet, l'arrivée du son est perçue comme contraignante. Le son impose la chronologie ou un certain formatage. Commence alors le long apprentissage des techniques et de la maîtrise conceptuelle de l'aspect sonore qui participera au devenir du cinéma narratif classique.

Bien que d'autres éléments soient à considérer — le montage, l'image, le plan-séquence, l'espace, le mouvement — le son reste un élément difficilement manipulable particulièrement au plan temporel. Il y a toujours le risque d'en altérer l'intelligibilité et l'intégralité. De plus, l'aperception auditive est lente en comparaison avec la reconnaissance visuelle. Il faut respecter ce que Schaeffer appelle le *temps d'entendre* : « [L']oreille ne peut saisir dans son détail ce qui lui est donné dans un temps trop court. » (Schaeffer, 1966, p. 253)

L'arrivée du son contraint donc le cinéma à plus de rigueur dans la manipulation du temps.

Il ne semble plus possible de décomposer les facettes simultanées d'une action, ni d'arrêter celle-ci comme dans l'opéra. Qui dit son synchrone (de voix, de pas, d'ambiances réalistes) dira désormais enregistrement précis et irréversible du temps écoulé, qui est désormais compté, pesé, divisé. (Chion, 2003, p. 235)

Les contraintes viennent des caractéristiques physiques du son comme telles, mais aussi des technologies sonores disponibles à l'époque et surtout de l'utilisation de ces technologies. Le Vitaphone était un système sur disque qui ne pouvait être arrêté en milieu d'enregistrement et qui ne permettait pratiquement aucun montage. Les séquences devaient être scénarisées en tenant compte d'un minutage très précis, donc préformatées, donnant ainsi au scénario le rôle d'étalon maître. Le tournage à caméras multiples, avec toutes les difficul-

tés qui peuvent y être associées, était la norme et le montage consistait essentiellement en un assemblage d'images sur une bande-son immuable.

Le Parlophone avait déjà l'avantage d'utiliser un média plus cinématographique, soit la pellicule. On parle donc de tournages qui ramènent l'image comme considération centrale. L'enregistrement du son se fait au rythme de cette dernière et on assiste au retour de la caméra unique. Le montage redevient créatif, l'édition de la pellicule sonore se faisant presque de la même façon que la pellicule image. De plus, les techniques de postsynchronisation s'améliorent. C'est le début du montage sonore.

Cette maîtrise technique n'amène pas nécessairement la maîtrise conceptuelle. Les éléments sonores sont principalement le dialogue et la musique. Le dialogue est roi et la musique est reine et les deux règnent sur l'échiquier du cinéma classique. On se retrouve alors avec ce qui pourrait ressembler à deux grandes familles cinématographiques qui s'inspirent des technologies utilisées soit : un cinéma téléphonique et un cinéma radiophonique. L'un étant axé sur le dialogue et l'autre sur la musique : c'est l'ère des grandes comédies musicales.

Le son n'a pas amené de bifurcation majeure dans la lancée du cinéma vers sa forme narrative classique. Après une très courte période de flottement, il y a tout au contraire contribué en apportant une gestion du temps plus structurée, raffermissant ainsi le cinéma dans ce qu'il est et dans ce qu'il a toujours été : il n'y a plus l'image et le son tout comme il n'y a plus l'espace et le temps, il y a le cinéma. Le cinéma comme médium audiovisuel. Déjà en 1929 Eisenstein disait :

Pour une harmonique musicale, « j'entends » n'est déjà plus le terme qui convient. Ni pour une harmonique visuelle : « Je vois » ! Pour tous deux, c'est une formulation nouvelle et identique qui doit être employée : « je sens ».  
(Eisenstein, 1976b [1929], p. 61)

En contraignant le cinéma à la chronologie, le son lui a permis de prendre conscience de l'élément temporel. C'est cette nouvelle sensibilité et les horizons nouveaux qu'amène le son qui permettront l'exploitation d'une autre forme de temps.

### **Le son exprime le temps pur pour le cinéma audiovisuel**

Cette nouvelle conscience pour le temps est l'élément central soulevé par Deleuze dans ses ouvrages sur le cinéma. Le temps est une matière malléable qui prend le dessus sur le mouvement. Ropars-Wuilleumier résume sous forme de mise au point la pensée de Deleuze : « Le cinéma, c'est le temps, l'image n'est qu'image-mouvement, le présent cinématographique n'existe pas. » (Ropars-Wuilleumier et Charlin, 2009 [1988], p. 168) Mais quel élément nouveau a permis les manipulations temporelles? Le son étant un phénomène temporel, c'est par la maîtrise du son que l'on maîtrise le temps. Le son est passé d'accompagnement de l'image servant le réalisme à un élément autonome du cinéma, fruit d'une réflexion, d'un travail, d'une construction, d'une conception. Le temps, par ce son autonome, se libère de son carcan chronologique pour aller vers le temps pur. La conceptualisation du son entraîne la conceptualisation du temps. « Alors que dans le cinéma antérieur, le soir tombe ou le tonnerre éclate par rapport à des nécessités psychologiques du récit [...], maintenant le temps du film est devenu un cycle qui existe en soi. » (Chion, 2003, p. 103) Le cinéma passe d'un univers « image et mouvement » vers un univers « son et temps ». C'est peut-être cet aspect temporel libre, ce *nouvel objet*, que Béla Balazs, dès 1930, voit venir à travers la sonorité au cinéma :

Pourquoi les premiers films parlants font-ils sur nous un effet kitsch aussi répugnant? C'est parce que nous mesurons déjà le cinéma parlant à l'échelle de ses propres possibilités. Parce que nous avons déjà une idée de ce que serait un art supérieur du cinéma parlant. Notre aversion ne signifie pas un refus, mais une exigence. [...] Cette exigence est la suivante : il ne devra pas se contenter de compléter le cinéma muet en le rendant plus semblable à la nature, mais au contraire, il lui faudra aborder la nature sous un autre angle. Notre exigence, c'est qu'il ouvre une nouvelle sphère de l'expérience vécue. Nous ne réclamons pas une perfection technique de la représentation, mais un *nouvel objet* de la représentation. (Balazs, 1977 [1930], p. 234)

Avec la maturité sonore, le cinéma fait jaillir le temps à travers la promenade, le paysage, les objets et les personnages. « Tel est le prolongement très spécial de l'opsigne : rendre sensibles le temps, la pensée, les rendre visibles et sonores. » (Deleuze, 1985, p. 28)



C'est aussi vrai pour les nouveaux signes sonores (*sonsigne*) qui peuvent prendre la forme de dialogue non narratif. Ce dernier devient conversation, les sons spécifiques orientent le temps, les ambiances permettent l'errance. « Le son ne raconte pas le temps de sa durée. Il raconte — ou ne raconte pas — *un autre temps*, voire, dans certains cas, l'absence même du temps. » (Chion, 1998, p. 150) Parallèlement, le rôle de la musique est resté sensiblement le même : porter l'émotion et assurer l'unité ou la transition des images. De plus, la musique a peu à voir avec le temps pur, car par son rythme et sa construction régulée en mesures, elle impose une chronologie.

### **La fin des temps**

Nous aurions donc passé par trois phases en ce qui concerne la présence du temps au cinéma. Ces trois phases peuvent être directement reliées à l'implantation du son au cinéma. La première se situe avant l'arrivée du son ou durant son état embryonnaire. Le cinéma présente un temps mal défini, qui a peu à voir avec le temps chronologique ou réel. La « réalité » du temps n'y est pas respectée, le mouvement y est souvent interrompu, la simultanéité approximative. Les plus rêveurs en tirent une vision poétique ouvrant sur un autre temps, mais ce dernier n'ayant pas d'attaches, lévite sans vraiment prendre racine.

Le son naît au cinéma et arrive la deuxième phase. Celle-ci voit le temps contraint à celui des horloges. Le temps des scientifiques : que des instants qui se succèdent, que des suites linéaires préfabriquées dans la durée. Un temps qui permet la méthode dans le tâtonnement et l'ordre dans le désordre. Un temps d'abord calqué sur le mouvement et le narratif. Le temps qui commence, qui passe, et se termine. C'est le son dans sa forme arithmétique qui permet ce formatage. Il s'agit d'un son rigide qui offre peu de prise à la manipulation.

Une vingtaine d'années ont passé, le son devient adulte, autonome. Il explore, expérimente, découvre et dévoile. La troisième phase voit apparaître le temps « en personne », le temps tel qu'il est, le temps pour le temps. Le temps comme matière (présence), palpable, malléable et tangible. Étaient nés le mouvement et l'espace, est née la durée. Cette durée est rendue possible par le son, le son espace temporel, créée par sa seule présence qui vient tout basculer. D'un cinéma de mouvement à un cinéma de temps. D'un cinéma muet à un cinéma



audiovisuel. D'un cinéma n'ayant que le mouvement comme base temporelle à un cinéma avec le son comme expression de la durée. Durée libre, qualifiable, mais non quantifiable, qui va au-delà d'elle-même.

Ce prétendu temps homogène, comme nous avons essayé de le démontrer ailleurs, est une idole du langage, une fiction dont on retrouve aisément l'origine. En réalité, il n'y a pas un rythme unique de la durée ; on peut imaginer bien des rythmes différents, qui, plus lents ou plus rapides, mesureraient le degré de tension ou de relâchement des consciences, et, par là, fixeraient leurs places respectives dans la série des êtres. (Bergson, 2012 [1896], p. 256)

Le son porte en lui-même l'essence du temps. Ce temps inépuisable, qui n'est limité ni par un début, ni par une fin. Comme est inépuisable le son de la roue du moulin à eau dans la séquence d'ouverture du film *C'era una volta il West* (Leone, 1968) qui vient créer un espace temporel exempt de toutes temporalités. N'ayant pas de présent, il pourrait être éternel. Il est identifiable, reconnaissable, mais surtout mémorisable et prévisible : il est présence, il est le temps. De par sa sonorité, cette roue avait commencé à tourner bien avant l'arrivée des trois malfrats, elle a continué à tourner après leur départ et elle tourne toujours.

## Index

La nomenclature des titres du site *Internet Movie Database* (www. IMDB.com) a été retenue.

- 2001: A Space Odyssey* [*2001, l'odyssée de l'espace*] (Kubrick, 1968), 85
- À bout de souffle* (Godard, 1960), 67
- Alien* (Scott, 1979), 87
- All about Eve* [*Ève*] (Mankiewicz, 1950), 75
- Année dernière à Marienbad, L'* (Resnais, 1961), 50, 74
- Apocalypse Now* [*C'est l'apocalypse*] (Coppola, 1979), 65
- Arroseur arrosé, L'* (Lumière, 1895), 26
- Atalante, L'* (Vigo, 1934), 38, 60
- Banshun* [*Printemps tardif*] (Ozu 1949), 78, 86
- Blowup* (Antonioni, 1966), 80
- Broadway Melody, The* (Beaumont, 1929), 38, 49, 51, 56
- Bronenosets Potyomkin* [*Le cuirassé Potemkine*] (Eisenstein, 1925), 65
- C'era una volta il West* [*Il était une fois dans l'ouest*] (Leone, 1968), 10, 105
- Chute de la maison Usher, La* (Epstein, 1929), 4, 32
- Cléo de 5 à 7* (Varda, 1962), 9, 74, 80, 91, 92, 95, 96, 98
- David Golder* (Duvivier, 1931), 38
- Der blaue Engel* [*L'ange bleu*] (von Sternberg, 1930), 38, 57, 87
- Dolce vita, La* (Fellini, 1960), 98
- Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit* [*Docteur Mabuse le joueur*] (Lang, 1922), 29
- Europa '51* [*Europe 51*] (Rossellini, 1952), 83, 91
- Godfather, The* [*Le parrain*] (Coppola, 1972), 7
- Gone with the Wind* [*Autant en emporte le vent*] (Fleming, 1939), 58
- Graduate, The* [*Le lauréat*] (Nichols, 1967), 73, 95
- Great Train Robbery, The* [*Le vol du grand rapide*] (Porter, 1903), 19, 28
- High Noon* [*Le train sifflera trois fois*] (Zinnemann, 1952), 10, 92, 98
- Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959), 74
- Homme qui ment, L'* (Robbe-Grillet, 1968), 50

- Inland Empire* (Lynch, 2006), 71
- Jazz Singer, The* [*Le chanteur du jazz*] (Crosland, 1927), 39, 56
- Jetée, La* (Marker, 1962), 88
- Jules et Jim* (Truffaut, 1962), 96
- King Kong* (Cooper & Schoedsack, 1933), 58
- Ladri di biciclette* [*Le voleur de bicyclette*] (De Sica, 1948), 84
- Life of an American Fireman* (Porter, 1903), 30
- Lola rennt* [*Cours, Lola, cours*] (Tykwer, 1998), 92
- Lost Patrol, The* [*La patrouille perdue*] (Ford, 1934), 59
- M* (Lang, 1931), 38
- Ma nuit chez Maude* (Rohmer, 1969), 74, 75, 89
- Magnolia* (Anderson, 1999), 85, 95
- Mélomane, Le* (Méliès, 1903), 19
- Mépris, Le* (Godard, 1963), 74, 84
- Moi, un noir* (Rouch, 1958), 67
- North by Northwest* [*La mort aux trousses*] (Hitchcock, 1959), 14
- Nuit et brouillard* (Resnais, 1955), 67
- Parapluies de Cherbourg, Les* (Demy, 1964), 64
- Peau douce, La* (Truffaut, 1964), 87
- Persona* (Bergman 1966), 86
- Philadelphia Story, The* [*Indiscretions*] (Cuckor, 1940), 49
- Phone Booth* [*La cabine*] (Schumacher, 2002), 92
- Pierrot le fou* (Godard, 1965), 97
- Playtime* (Tati, 1967), 77
- Psycho* [*Psychose*] (Hitchcock, 1960), 83
- Rope* [*La corde*] (Hitchcock, 1948), 72, 88, 89, 96
- Russkiy kovcheg* [*L'arche russe*] (Sokurov, 2002), 92
- Schindler's List* [*La liste Schindler*] (Spielberg, 1993), 76, 83
- Searchers (The)* [*La prisonnière du désert*] (Ford, 1956), 75
- Skeleton Dance, The* [*La danse macabre*] (Disney, 1929), 56
- Sous les toits de Paris* (Clair, 1930), 39, 60
- Stachka* [*La grève*] (Eisenstein, 1925), 4, 29, 31

*Ten Commandments, The [Les dix commandements]* (DeMille, 1923), 30

*Tirez sur le pianiste* (Truffaut, 1960), 73, 74

*Top Hat [Le danseur du dessus]* (Sandrich, 1935), 61

*Vacances de Monsieur Hulot, Les* (Tati, 1953), 76

*Voyage dans la lune, Le* (Méliès, 1902), 25

## Bibliographie

- Abel, Richard, et Rick Altman. 2001. *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 327 p.
- Altman, Rick. 1985. «The Evolution of Sound Technology». In *Film sound theory and practice*, Pbk., Elisabeth Weis et John Belton, p. 44 à 53. New York: Columbia University Press.
- Altman, Rick. 1992. *Sound theory, sound practice*. Coll. «AFI film readers». New York: Routledge, 291 p.
- Amiel, Vincent. 2010. *Esthétique du montage*, 2e éd. Paris: Armand Colin, 174 p.
- Augros, Joël, et Kira Kitsopanidou. 2009. *L'économie du cinéma américain : histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*. Paris: Armand Colin, 286 p.
- Aumont, J. 1994. *Esthétique du film*, 2e éd. rev. et augm. Coll. «Nathan université». Paris: F. Nathan, 238 p.
- Bachelard, Gaston. 1950. *La dialectique de la durée*, 2006. Coll. «Quadrige (Presses universitaires de France)». Paris: Presses universitaires de France, 150 p.
- Balazs, Béla. 1977 [1930]. *L'esprit du cinéma*. Coll. «Bibliothèque historique». Paris: Payot, 298 p.
- Balio, Tino. 1995. *Grand design : Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. Berkeley: University of California Press, 483 p.
- Barnier, Martin. 2002. *En route vers le parlant : Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma, 1926-1934*. Liège: Éditions du Céfal, 255 p.
- Barnier, Martin. 2010. *Bruits, cris, musiques de films : les projections avant 1914*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 303 p.
- Bazin, André. 1956. «Montage interdit». *Cahiers du cinéma*, no. 65 (décembre 1956), p. 32 à 36.
- Bazin, André. 2002. *Qu'est-ce que le cinéma?* , Nouv. éd. Coll. «Collection "Septième art" 60». Paris: Cerf, 372 p.
- Bergson, Henri. 1968 [1922]. *Durée et simultanéité*. Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine». Paris: Presses universitaires de France, 216 p.

- Bergson, Henri. 1969 [1907]. *L'évolution créatrice*. Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine». Paris: Presses universitaires de France, 372 p.
- Bergson, Henri. 2007 [1889]. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 9e éd. "Quadrige". 2007. Paris: Presses universitaires de France, 322 p.
- Bergson, Henri. 2012 [1896]. *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, 2012. Paris: Éditions Flammarion, 352 p.
- Bíró, Yvette. 2007. *Le temps au cinéma : le calme et la tempête*. Lyon: Aléas, 261 p.
- Bordwell, David, Janet Staiger et Kristin Thompson. 1985. *Classical Hollywood cinema film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press Routledge & Kegan Paul, 506 p.
- Bordwell, David, et Kristin Thompson. 1995. «Technological Change and Classical Film Style». In *Grand design : Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*, Tino Balio, p. 109 à 141. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David, et Kristin Thompson. 2000. *L'art du film une introduction*. Coll. «Arts et cinéma». Paris: De Boeck, 637 p.
- Burch, Noël. 1969. *Praxis du cinéma*. Coll. «Chemin». Paris: Gallimard, 254 p.
- Campan, Véronique. 1999. *L'écoute filmique écho du son en image*. Coll. «Esthétiques hors cadre». Saint-Denis, France: Presses universitaires de Vincennes, 156 p.
- Chion, Michel. 1982. *La voix au cinéma*. Coll. «Cahiers du cinéma». Paris: Éditions de l'Étoile, 141 p.
- Chion, Michel. 1985. *Le son au cinéma*. Coll. «Essais». Paris: Cahiers du cinéma, 220 p.
- Chion, Michel. 1998. *Le son*. Coll. «Nathan université». Paris: F. Nathan, 342 p.
- Chion, Michel. 2003. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinéma, 478 p.
- Chion, Michel. 2008. *L'audio-vision : son et image au cinéma*, 2e éd. Paris: Armand Colin, 186 p.
- Collomb, Jean, et Lucien Patry. 1995. *Du cinématographe au cinéma 1895-1995 : 100 ans de technologies cinématographiques françaises*. Coll. «Librairie du premier siècle du cinéma». Paris: Dixit, 364 p.
- Colpi, Henri. 1956. «Dégradation d'un art: le montage». *Cahiers du cinéma*, no. 65 (décembre 1956), p. 26 à 29.



- Crafton, Donald. 1997. *The talkies American cinema's transition to sound, 1926-1931*. New York: C. Scribner, 639 p.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Coll. «Collection "Critique"». Paris: Éditions de Minuit, 298 p.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Coll. «Collection "Critique"». Paris: Éditions de Minuit, 378 p.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guatarri. 1980. *Mille plateaux*. Coll. «Collection "Critique"». Paris: Éditions de Minuit, 645 p.
- Drummond, Phillip. 1997. *High Noon*. Coll. «BFI film classics.». London: British Film Institute, 94 p.
- Eisenstein, Sergei. 1974. *Au-delà des étoiles*. Coll. «10/18 ; 896». Paris: Union générale d'éditions, 313 p.
- Eisenstein, Sergei. 1976a. *La non-indifférente nature 1*. Coll. «10/18 ; 1018». Paris: Union générale d'éditions, 444 p.
- Eisenstein, Sergei. 1976b. *Le film : sa forme, son sens*. Paris: C. Bourgeois, 413 p.
- Eisenstein, Sergei. 1978. *La non-indifférente nature 2*. Coll. «10/18 ; 1276». Paris: Union générale d'éditions, 377 p.
- Elsaesser, Thomas, et Malte Hagener. 2010. *Film theory : an introduction through the senses*. New York: Routledge, 222 p.
- Emery, Eric. 1975. *Temps et musique I. Temps et dialectique de la durée. II. Dialectique de la durée dans l'art musical*. Coll. «Dialectica». Lausanne: L'Âge d'homme, 696 p.
- Epstein, Jean. 1975. *Ecrits sur le cinéma 1921-1953, tome 2*. Coll. «Cinéma club». Paris: P. Seghers, 2 volumes p.
- Eyman, Scott. 1997. *The speed of sound : Hollywood and the talkie revolution, 1926-1930*. New York: Simon & Schuster, 413 p. p.
- Fano, Michel. 1975. «Film, partition musical». In *Musique en jeu*, no. 21, p. 10 à 13. Paris: Éditions du Seuil.
- Gauthier, Guy. 1995. *Le documentaire, un autre cinéma*. Coll. «Fac. Cinéma.». Paris: Nathan, 351 p.
- Godard, Jean Luc. 1956. «Montage, mon beau souci». *Cahiers du cinéma*, no. 65 (décembre 1956), p. 30 à 31.

- Gomery, Douglas. 1985. «The Coming of Sound: Technological Change in the American». In *Film Sound Theory and Practice*, Pbk., Elisabeth Weis et John Belton, p. 5 à 24. New York: Columbia University Press.
- Gomery, Douglas. 2005. *The coming of sound : a history*. New York: Routledge, 181 p.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard melodies : narrative film music*. Coll. «BFI books». London, Bloomington: BFI Publishing ; Indiana University Press, 190 p.
- Hacquard, Georges. 1959. *La musique et le cinéma*. Coll. «Bibliothèque internationale de musicologie». Paris: Presses universitaires de France, 113 p.
- Handzo, Stephen. 1985. «A Narrative Glossary of Film Sound Technology». In *Film Sound Theory and Practice*, Elisabeth Weis et John Belton, p. 383 à 426. New York: Columbia University Press.
- Hays, Will H. 1929. *See and hear : a brief history of motion pictures and the development of sound*. [New York: s.n.], 63 p.
- Kracauer, Siegfried. 2010. *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*. Paris: Flammarion, 515 p.
- Mannoni, Laurent. 1994. *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*. Coll. «Collection "Réf." "Série Cinéma"». [Paris]: Nathan, 512 p.
- Martin, Marcel. 1985. *Le langage cinématographique*, 4e. Coll. «Collection "Septième art"». Paris: Cerf, 323 p.
- Masson, Alain. 1994. *Le récit au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 141 p.
- Masson, Marie-Noëlle, et Gilles Mouëllic. 2003. *Musiques et images au cinéma*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 255 p.
- McMahan, Alison. 2004. «Sound rewrites Silents». In *Le son en perspective: nouvelles recherches = New Perspectives in Sound Studies*, Dominique Nasta et Didier Huvelle, p. 69 à 97. Bruxelles, Belgique: Peter Lang.
- Ménil, Alain. 1991. *L'écran du temps*. Coll. «Regards et écoutes». Lyon: Presses universitaires de Lyon p.
- Metz, Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma, tome 1*. Coll. «Collection d'esthétique ; ». Paris: Klincksieck p.
- Mitry, Jean. 1987. *La sémiologie en question langage et cinéma*. Coll. «Collection "Septième art" ; 81». Paris: Cerf, 275 p.

- Mouëllic, Gilles. 2000. *Jazz et cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 255 p.
- Neale, Stephen. 1985. *Cinema and technology image, sound, colour*. Bloomington: Indiana University Press, 171 p.
- Odin, Roger. 1981. «Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de la Jetée de Chris Marker)». In *Cinéma de la modernité films, théories : colloque de Cerisy*, Dominique Chateau, André Gardies, François Jost et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle., p. 147 à 171. Paris: Klincksieck.
- Odin, Roger. 1990. *Cinéma et production de sens*. Coll. «Collection "Cinéma et audiovisuel"». Paris: A. Colin, 285 p.
- Orpen, Valerie. 2007. *Cléo de 5 à 7 : (Agnès Varda, 1961)*. Coll. «The French film guides». Urbana: University of Illinois Press, 111 p.
- Paci, Viva. 2011. *La comédie musicale et la double vie du cinéma*. Udine, Lyon: Forum/Aleas, 206 p.
- Rittaud-Hutinet, Jacques. 1995. *Les frères Lumière l'invention du cinéma*. Paris: Flammarion, 390 p.
- Ropars-Wuilleumier, Marie Claire, et Sophie Charlin. 2009. *Le temps d'une pensée : du montage à l'esthétique plurielle*. Saint-Denis France: Presses universitaires de Vincennes, 430 p.
- Salt, Barry. 1985. «Film Style and Technology in the Thirties: Sound». In *Film Sound Theory and Practice*, Elisabeth Weis et John Belton, p. 37 à 43. New York: Columbia University Press.
- Salt, Barry. 1992. *Film style and technology : history and analysis*, 2nd. London: Starword, 351 p.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traite des objets musicaux essai interdisciplines*. Coll. «Pierres vives». Paris: Éditions du Seuil, 671 p.
- Schafer, R. Murray. 2010. *Le paysage sonore*. Coll. «Musiques et musiciens». Paris: WildProject domaine sauvage, 411 p.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre. 2002. «Le mur du son Les débuts du cinéma parlant au Québec entre 1894 et 1915». In *Écouter le cinéma*, Réal La Rochelle, p. 68 à 88. Montréal: Les 400 coups.
- Truffaut, François, Alfred Hitchcock et Helen Scott. 1983 [1966]. *Hitchcock/Truffaut*, Éd. définitive. Paris: Ramsay, 311 p.

- Varda, Agnès, et Bernard Bastide. 1994. *Varda par Agnès*. Paris: Editions Cahiers du cinéma, 285 p.
- Weis, Elisabeth, et John Belton. 1985. *Film sound theory and practice*, Pbk. New York: Columbia University Press, xii, 462 p.
- Williams, Alan. 1992. «Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound in the Cinema». In *Sound theory, sound practice*, Rick Altman, p. 126 à 137. New York: Routledge.